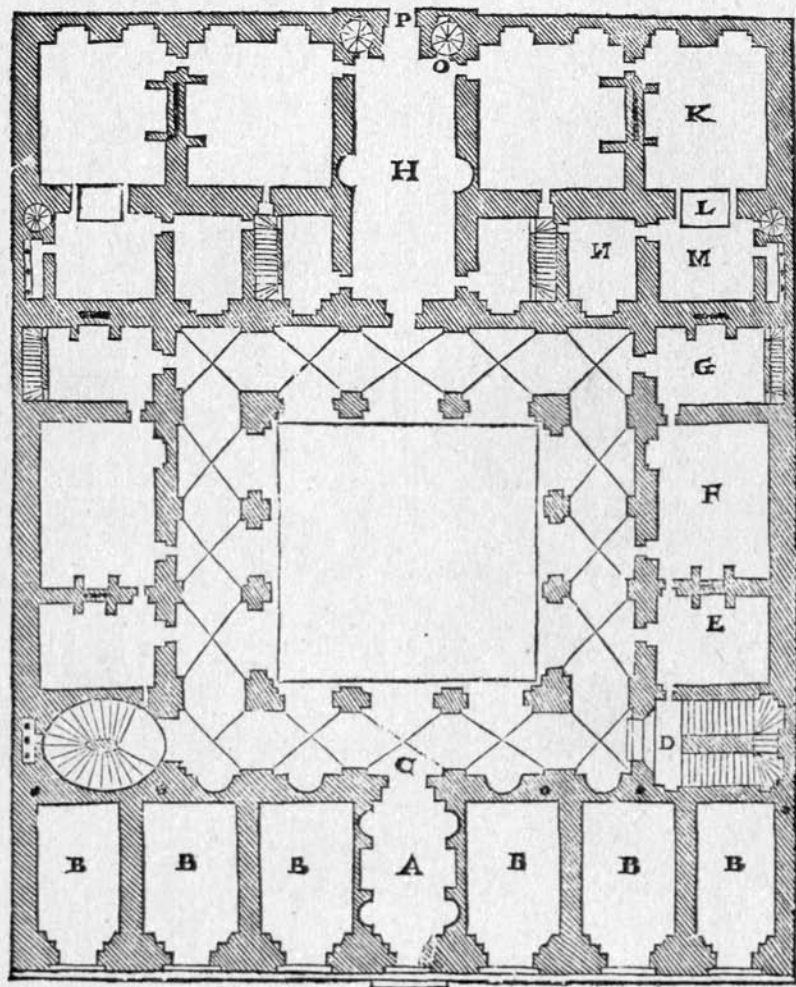


LA ARQUITECTURA DEL PATIO

ANTÓN CAPITEL



LA ARQUITECTURA DEL PATIO

Editorial Gustavo Gili, SA

08029 Barcelona Rosselló, 87-89. Tel. 93 322 81 61

México, Naucalpan 53050 Valle de Bravo, 21. Tel. 55 60 60 11

Portugal, 2700-606 Amadora Praceta Noticias da Amadora, nº 4-B. Tel. 214 91 09 36

LA ARQUITECTURA DEL PATIO

ANTÓN CAPITEL

GG®

Diseño gráfico: Toni Cabré/Editorial Gustavo Gili, SA

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, la reproducción (electrónica, química, mecánica, óptica, de grabación o de fotocopia), distribución, comunicación pública y transformación de cualquier parte de esta publicación –incluido el diseño de la cubierta– sin la previa autorización escrita de los titulares de la propiedad intelectual y de la Editorial. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y siguientes del Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (CEDRO) vela por el respeto de los citados derechos.

La Editorial no se pronuncia, ni expresa ni implícitamente, respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

© del texto: Antón Capitel, 2005

© de la edición: Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2005

Printed in Spain

ISBN: 84-252-2006-8

Depósito legal: B. 22.602-2005

Impresión: Gráficas Campás, sa, Barcelona

ÍNDICE

- 6 INTRODUCCIÓN
- 8 EL ARQUETIPO DEL EDIFICIO EN TORNO A UN PATIO.
PRINCIPIOS Y REGLAS ELEMENTALES.
- 20 CLAUSTROS PERPLEJOS. LA EDAD MEDIA
- 36 LOS PALACIOS COMO ORDENACIÓN EN TORNO
A UN PATIO EN EL RENACIMIENTO ROMANO
- 84 LOS PATIOS COMO SISTEMA DE ORDENACIÓN
EN LOS CONJUNTOS DE PROGRAMA COMPLEJO
- 106 EL MONASTERIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL,
ARQUETIPO DE LOS CONJUNTOS REGULARES
EN TORNO A UN PATIO
- 138 EL *HÔTEL* FRANCÉS, UNA VARIANTE PARISINA
DE LA ORDENACIÓN EN TORNO A UN PATIO
- 152 PATIOS DE SEVILLA
- 160 LA ORDENACIÓN EN TORNO A PATIOS
EN LA ARQUITECTURA MODERNA
- 196 BIBLIOGRAFÍA
- 198 CRÉDITOS DE LAS ILUSTRACIONES

INTRODUCCIÓN

El patio no es tan sólo un elemento totalmente principal en la historia de la arquitectura, desde la antigüedad hasta la edad moderna, como todos sabemos; es también la base de un verdadero sistema de composición, el soporte de un modo de proyectar tan universal como variado. Y tan importante que puede decirse que para muchos de los usos y para numerosas culturas humanas no ha habido otro en realidad, de modo que el sistema de patios o *claustral* —como me ha parecido útil llamarlo también— se ha identificado en algunas etapas y civilizaciones con la arquitectura misma.

El patio como modo de habitar, como sistema, puede definirse como un *tipo*, si se quiere, aun cuando es algo más que eso: es un arquetipo sistemático y versátil, capaz de cobijar una gran cantidad de usos, formas, tamaños, estilos y características diferentes. Ligado en su nacimiento a los climas cálidos y soleados propios de las tierras de las civilizaciones antiguas, ya en ellas alcanzó una condición muy diversa que fue desde la vivienda modesta al palacio y que invadió los más diversos usos.

Este libro no aspira a recorrer la larga y dilatada historia de este arquetipo, tan sólo a revelar, a través de algunos casos muy importantes y significativos —y más conocidos por el autor— algo notable de lo que éste ha sido, y acaso es todavía, entendido como un *sistema de composición*, o como un *método de proyecto*, si se prefiere decirlo así. Es decir, examinar cuáles son sus características y sus principios arquitectónicos, sus leyes de composición, sus exigencias y sus virtudes. El examen se efectuará a través de la historia: de la antigüedad —Grecia y Roma—, de la edad media, y, sobre todo, del renacimiento y su tradición, etapa donde el sistema alcanzó sus logros más altos y diversificados, y a partir de la cual decayó e inició su desaparición, sustituido por sistemas más modernos. No obstante, el libro examina también en algún grado la supervivencia del sistema en la arquitectura moderna, por el interés que presenta a pesar de su escasa importancia cuantitativa en relación con el pasado. Se trata en todo caso de un estudio que utiliza lo histórico tan

sólo como una base ordenada y lógica, y que aspira en realidad a examinar lo más relevante del sistema entendido en términos más abstractos a través de las distintas escalas, usos y complejidades en que se manifestó.

Así pues, el estudio va dirigido al análisis de las reglas que la ordenación *claustral* exige, a las libertades que permite, a sus interpretaciones particulares y a sus invenciones. De esta forma se dirige al examen de los modos de configurar los conjuntos complejos, la naturaleza de sus partes, la inserción de tipos diferentes en el sistema general, los problemas de acuerdo, conexión y servidumbre. También al modo en que los modelos o conjuntos tratan el hecho urbano o natural, sus accidentes y formas así como su relevancia tanto en lo dispositivo como en lo visual.

Podría decirse acaso que el punto de vista mantenido en estos estudios pertenece en realidad a una historia o a una arqueología de la *composición*, entendida ésta como la manifestación de los métodos de proyectar en arquitectura. El autor querría que se aceptara o entendiese así. Sin embargo, advierte que el análisis de la arquitectura que en ellos se hace no distingue del todo entre historia y modernidad, o entre historia y actualidad, y sostiene así como operativo y lúcido un punto de vista relativamente continuo en relación con el tiempo y en cuanto a la idea de valor y de racionalidad de los principios y recursos de la disciplina.

**EL ARQUETIPO
DEL EDIFICIO EN
TORNO A UN PATIO.
PRINCIPIOS
Y REGLAS
ELEMENTALES**

Podemos avanzar que nos interesan los edificios en torno a un patio o a varios patios, y a los efectos del estudio que este libro emprende, cuando podemos observar que un patio tal centra la atención del edificio convirtiéndolo en su principal elemento en cuanto que éste se configura como completo protagonista de la ordenación estructural, del aspecto visual de ésta, de la relación del interior con el exterior y el aire libre, y del dominio del edificio mediante el recorrido a su través.

La variación de escala y uso así como el crecimiento del programa nos van a enseñar el sometimiento de la ordenación del conjunto a leyes elementales de asentamiento: las crujías edificadas han de servirse, para la luz y el acceso, del patio y sus galerías o del espacio externo. Estas reglas siempre han de conservarse y ser capaces de extenderse a las de formaciones de grandes conjuntos con patios múltiples. Al utilizar programas específicos, estos conjuntos deben incorporar con frecuencia elementos singulares –templo, teatro, etc.– como componentes ajenos pero compatibles con la disposición claustral.

Las elementales normas de asentamiento que la naturaleza protagonista del patio supone permiten extraordinarias libertades de forma y disposición, así como el servir de soporte de muy diversas arquitecturas que acepten dicho rigor y utilicen esa libertad. Será en el renacimiento, en el manierismo y en el barroco, mientras se muestra el esplendor del sistema, cuando se produzcan arquitecturas especialmente intensas en sus específicas configuraciones. Extremadamente interesantes fueron entonces cuestiones tales como la libertad figurativa entre el patio y la fachada en relación con la disposición general, o la facilidad de responder a un orden diverso y contradictorio entre lugar y terreno, por ejemplo, utilizando tal libertad. Todo ello se explicará convenientemente en el desarrollo de los diferentes capítulos, como podrá verse también el interesante hecho de que la idea de forma arquitectónica unitaria supone una totalidad *tipológica* que subsiste enteramente como tal aun cuando ésta, en realidad, no exista completamente.

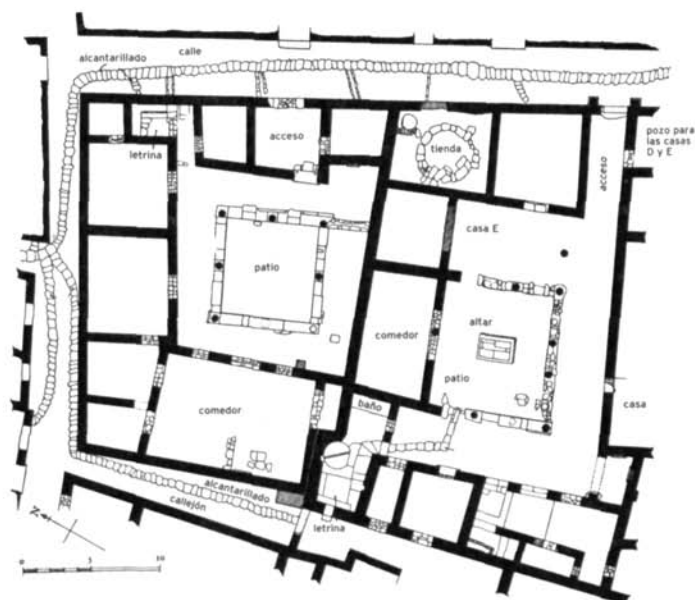
LA CASA-PATIO EN LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA

Prácticamente no hay dudas de que las casas mesopotámicas y egipcias contaban con patio o patios, incluso las casas indias, que fueron anteriores, si tienen razón los arqueólogos que sitúan en la India el nacimiento de la ciudad. Pero, no obstante la fascinación que *a priori* nos ofrecen estas estructuras ancestrales, no existen reconstrucciones buenas y bien publicadas para incorporarlas a nuestro estudio.

Partiremos, pues, de Grecia y pasaremos a Roma, por lo que será la antigüedad clásica la que nos va a permitir iniciar nuestro tema, y con bastante intensidad, ya que, como veremos, cualquiera de las casas-patio nos ofrecerán la oportunidad de observar en ella los principios y recursos utilizados para su trazado.

Si examinamos las casas griegas primitivas, como las de una *insulae* de la ciudad de **Delos**, nos encontraremos con estructuras domésticas muy ingenuas, de origen *popular*, como suele decirse, si bien, desde luego, nada exentas de sabiduría. En la ilustración que se acompaña pueden verse dos casas de distinta condición urbana, pues una tiene tres fachadas o límites públicos y la otra dos. Nótese, en primer lugar, cómo las casas no tienen otro hueco en sus muros exteriores que no sea la puerta, por lo que no aprovechan más que las luces del patio. La casa de este tipo era en gran medida una casa defensiva y el patio un mundo propio, no sólo en el sentido habitacional, sino también en el de la seguridad y el aislamiento. Las casas sin ventanas, vertidas únicamente hacia el interior, son considerablemente emotivas, pues representan lo más puro y definitorio del sistema, del tipo que estudiamos.

Si nos fijamos en la casa de la esquina podemos interpretar algunos de los rasgos de su trazado más allá de su evidente tosquedad. Vemos, por ejemplo, cómo la casa se trazó haciendo dos crujías principales con muros paralelos a los de las fachadas, además de otros perpendiculares, con lo que se logra una buena disposición y armazón constructiva. La tercera crujía —la cuarta no existe— es de orden menor, contiene el acceso, y con su ligera oblicuidad parece liberar el local próximo a la esquina. El resultado en el centro es un



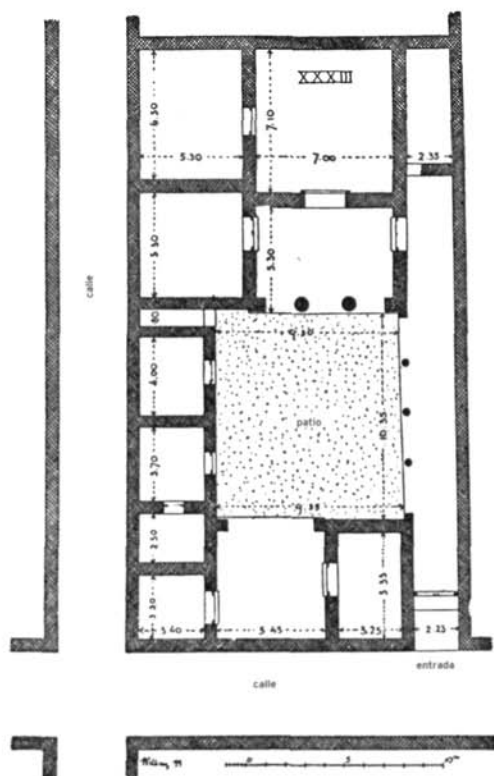
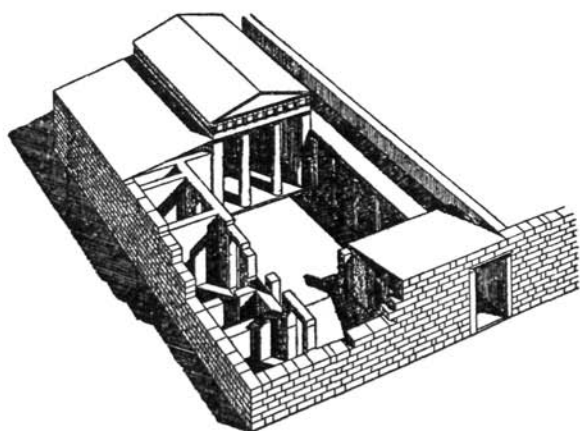
Casa patio en la ciudad de Delos, Grecia. Sector de los siglos III y II a.C.

amplio cuadrilátero trapezoidal, pero el patio propiamente dicho, definido por su apertura al cielo y por sus columnas, es de forma cuadrada, que hacen que lo más notorio desde el punto de vista espacial y visual de este centro de la vivienda recupere la perfección que el conjunto no podía tener. Nótese también cómo el patio está realizado mediante nueve columnas, teniendo así una en el centro de cada lado. La puerta del recinto de entrada se ha ladeado para oponerse a un vano entre columnas y no a la columna central, aunque no se circule normalmente por el patio, sino por sus galerías.

Esta forma de circular es lo que hace que la segunda casa tenga su entrada en el extremo, en continuidad con la galería exenta de crujía. El patio está más descuidado, aunque nos enseña cosas que si bien es evidente que no contribuyen a su perfección sí nos muestran algunas de las reglas más permisivas del sistema.

Pero sigamos ahora mediante un conocido ejemplo griego, mucho más evolucionado, la llamada **casa XXIII de Priene**, de finales del siglo IV a. C. Plantea también este ejemplo la radicalidad del cierre absoluto hacia el exterior, si no es por la inevitable apertura de la puerta, que nos vuelve a hablar del patio como solución de seguridad y nos clarifica así su naturaleza arquitectónica. El patio es un lugar al aire libre completamente propio, privado, interior, y ésta es su esencia. Ello significa seguridad, la casa se abre al exterior sin que nadie pueda acceder a ella; pero al mismo tiempo significa privacidad, y no sólo en el sentido funcional sino también en el posesivo y representativo: el patio es un paraíso privado, un particular centro del mundo. Su condición aislada e interior se presta en especial al hecho de asumir figurativamente la perfección formal que supone lo anterior.

La casa de Priene tiene una habitación principal que es como un *megaron* con su pórtico. Esto es, un templo cuya importancia formal preside y cualifica el patio. Pero obsérvese cómo más allá de esta monumental presencia, la forma del patio no tiene ninguna otra perfección, al menos de carácter convencional. No hay galería o columnata continua, sus lados son todos desiguales, no tiene ninguna



Casa XXIII de Priene, Grecia, finales del siglo IV a. C.

simetría y su planta no llega a ser un cuadrado. Por otro lado, la puerta de acceso no ocupa el centro de la fachada, sino que está en su extremo, y coincide así sobre la galería que limita el patio. La puerta ocupa, pues, una posición estratégica y funcional y no compositiva. Aunque podría hacerlo, la casa no necesita reconocer otras regularidades que las de sus elementales reglas, si bien es preciso advertir que su disposición sacrifica algunas cosas, como la luz y el paso hacia los locales de esquina, a veces liberados o posibles por la condición externa o abierta de los habitáculos centrales.

La casa-patio se desarrolló sistemáticamente en las ciudades romanas, y de algunas de ellas conservamos, por fortuna, importantes estudios arqueológicos bien publicados. Se trata, en general, de casas de una planta entre paredes medianeras, que trocean irregularmente grandes manzanas cuadrangulares que son también irregulares. De ellas aprendemos que esta irregularidad no importa, bien porque es el patio el que recupera la forma regular, y lleva la irregularidad a crujías y habitaciones, solución más habitual y más atractiva, bien porque, incluso cuando es necesario, el patio se convierte también en irregular sin desdoro para su condición.

Pero cuando ocurre esto las columnatas del patio ayudan a conservar, a pesar de todo, una cierta integridad de su imagen. Las columnas cumplen también ese papel en otras ocasiones, pues los patios no sólo pueden ser regulares o irregulares, sino también completos o incompletos. Es como si los patios irregulares hicieran imaginar los regulares y los incompletos evocaran los completos. Podemos encontrar patios con tres lados de columnatas y también con dos. En cualquiera de los casos son siempre válidos, y de ellos aprendemos que para que el patio se constituya como tal son necesarias, como mínimo, dos galerías, con tal de que existan paredes de cierre en los otros lados que faltan. Del mismo modo, dos crujías en L son bastantes para formar una casa-patio; éste es el ejemplar mínimo del tipo. Dicho más expresivamente, la cuarta parte de un patio puede considerarse igualmente un patio, algo que ya habíamos adelantado al

decir que una forma arquitectónica, si es de naturaleza unitaria, puede suponer una totalidad tipológica aunque aquella no esté completa y puede así sustituirla eficazmente.

Se observa también que la entrada de la casa puede estar en posición simétrica o asimétrica respecto a la fachada o al patio. Es decir, una puerta y su recinto pueden acometer al centro del patio, a una posición lateral más o menos ambigua, o al lateral extremo que coincide con el cruce de las galerías, posición semejante a la que tiene la casa de Priene, y que es óptima funcional y estratégicamente para el dominio circulatorio al coincidir con las galerías como medios de recorrido.

Complementariamente con esta *no necesidad* —e incluso *no conveniencia*— de la simetría en el caso de las puertas, comprobamos que los intercolumnios de las galerías del patio correspondientes a la entrada pueden ser pares o impares, como se precise, ya que no es necesaria la existencia de un vano en el centro, que puede ocuparlo una columna, tal y como habíamos visto ya en la casa de Delos, y que puede ser diferente en los otros lados. Esto es, los ejes del patio, si existen, son sólo geométricos o compositivos y no definen circulaciones: su centro puede estar ocupado por un macizo.

En cuanto a las *crujías* que forman las habitaciones y locales, éstas son simples cuando dicho cuerpo edificado se abre sólo al patio y se limita al otro lado por una medianera o por una fachada ciega, y pueden ser dobles cuando dan al patio y a la calle o a dos patios contrapuestos, por motivos evidentes de circulación, luz y apertura al exterior. Sin embargo, las posibilidades de mayor densidad no siempre se aprovechan en las casas-patio para situar crujías dobles y dar a dos luces opuestas, y ello en favor de una calidad mayor del edificio, que puede disponer así de habitaciones con luces dobles. Es algo especialmente bueno si, al dar a un patio, una de las luces está demasiado matizada por la presencia de la galería o columnata.

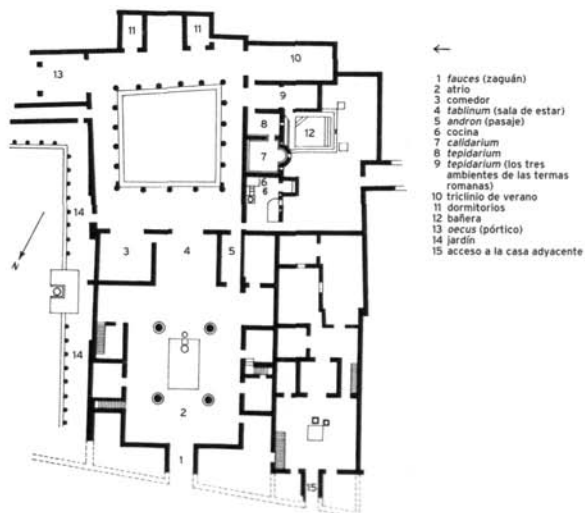
En las casas romanas solía haber dos crujías a la calle; en la exterior se disponían las tiendas y talleres. Esta crujía exterior, o las dos, si fuera preciso, son las que se utilizaban para resolver las oblicuidades a que la calle podía obligar; éstas eran oblicuas y dejaban así a

la pared del patio en una posición que permitía trazar tanto éste como el resto de la casa con la mayor regularidad posible. En otros casos, y habiendo diseñado el patio como un elemento ordenado y regular, pueden ser las crujías interiores y hasta las habitaciones en modo independiente, quienes pueden resolver las irregularidades puntuales que provocan las medianeras.

Es decir, normalmente se buscó que las irregularidades fueran resueltas por crujías y habitaciones que no sólo eran jerárquicamente menos importantes como espacio, sino que eran también más pequeñas y repetidas para poder lograrlo con facilidad, y salvaguardaban la buena figura del patio o de los patios. Esto provocó que hubiera casas de varios patios —como **la casa del Fauno en Pompeya**, siglo II d. de C., procedente de la unión de dos, que tiene dos atrios y dos peristilos—, en las que el conjunto es una figura irregular ocupada por una suerte de *magma* de habitaciones, también irregular, y en el que se recortan, nítidos, los patios como formas perfectas y autónomas. Esta figura representa muy expresivamente el sistema y nos habla de que la importancia de la arquitectura y de su imagen está en los patios, que se constituyen así por completo en sus protagonistas.

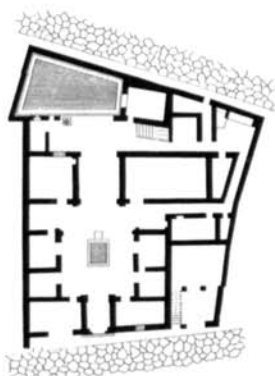
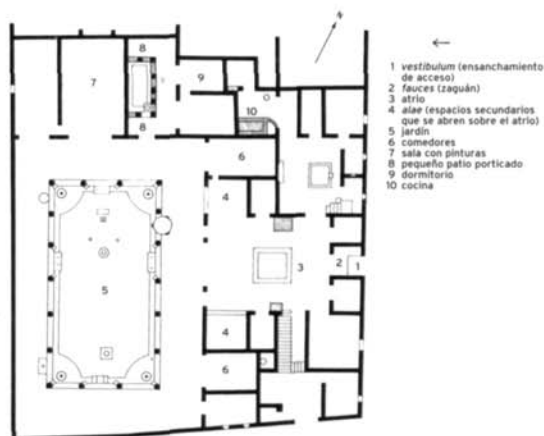
Puede hacerse notar que este tipo de principios son bastante generales y que, al haber nacido en estas casas de una planta de las ciudades romanas, se reprodujeron en muchas otras situaciones completamente distintas; por ejemplo, en las ciudades españolas, castellanas y andaluzas, como Toledo o Sevilla, y en palacios o casas señoriales. Éstas tuvieron que construirse en los irregulares cascos de ciudades más antiguas, muchas veces heredados de la dominación islámica, introduciendo para ello esquemas renacentistas de casa-patio en las que éste suele ser el único elemento regular, responsable último del orden y de la imagen.

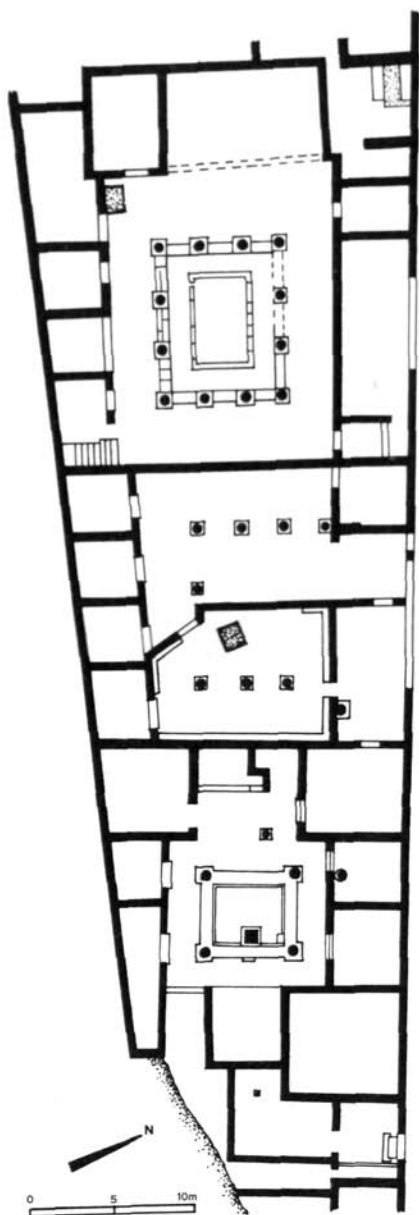
Las reglas y principios del sistema, ligadas a una lógica formal y espacial que podría definirse como inexorable, traspasaron así épocas y lugares; en unas ocasiones existieron tradiciones y herencias culturales que las unieron, pero en otras las cosas se repitieron de formas muy semejantes simplemente sujetas por una misma lógica arquitectónica.



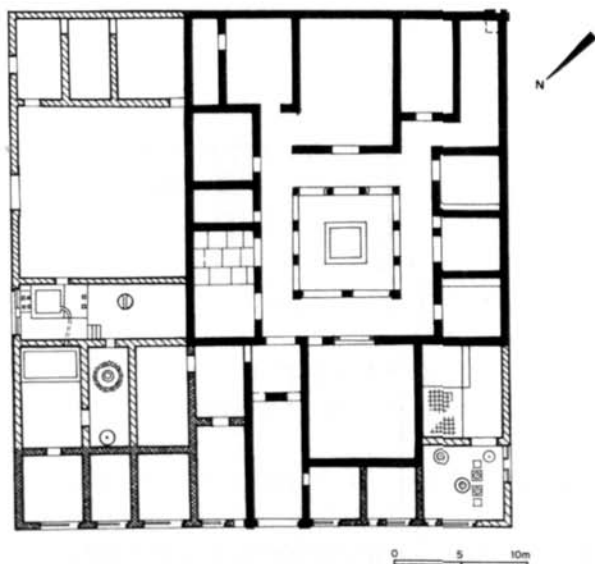
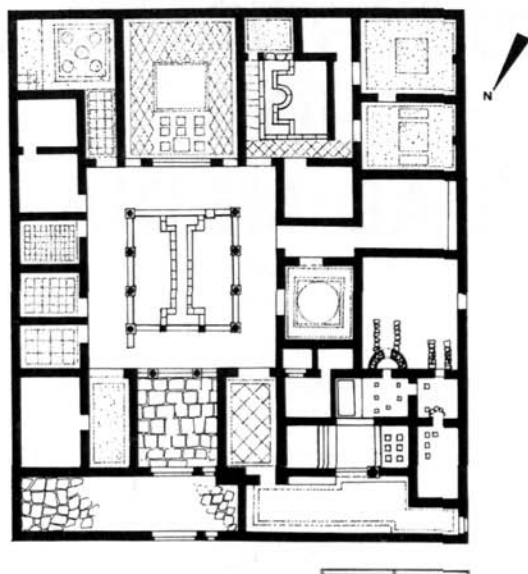
- 1 jardín
2 cubicolo
3 triclinio
4 taller
5 oecus

0 5 10m





Casas romanas en Saint-Remy-de-Provence, Francia. Ejemplos con patio completo y con patio fragmentado.



CLAUSTROS PERPLEJOS. LA EDAD MEDIA

Más allá de la continuidad de la gran tradición doméstica de las casas en torno a patios heredada de la antigüedad, y más allá también de los nuevos tipos residenciales urbanos de la edad media europea, nos interesan ahora ciertas reflexiones en torno al nacimiento de un elemento nuevo, el claustro, que tan importante fue como parte de los conjuntos catedrales y cenobiales en la edad media.

El gran patio palaciego había sido ensayado ya en Oriente y en Roma, pero —en torno a las catedrales, de un lado, y a los monasterios, sobre todo, de otro— el claustro surgirá como un elemento cuya importancia rebasará muy sobradamente la escasa habilidad con que, en los tiempos y estilos medievales, logrará ser tratado.

En efecto, durante las largas etapas del románico y del gótico, el claustro catedralicio o conventual fue una pieza de gran tamaño y presencia, pero que no lograba en ninguno de los conjuntos alcanzar una naturaleza arquitectónica demasiado clara, si lo consideramos como elemento fundamental, ni, consecuentemente, ejercer un papel demasiado convincente o demasiado eficaz en relación con el conjunto en cuanto tal.

CATEDRALES

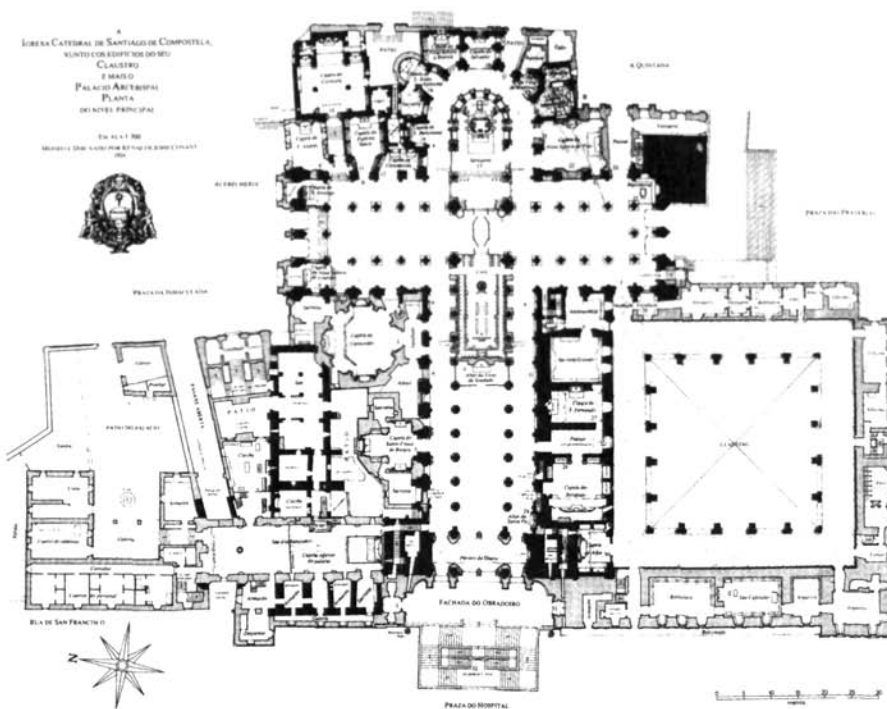
Para explicarlo, comencemos por los conjuntos catedralicios, algo más sencillos que los cenobiales. Para ello resultará más adecuado hacerlo sobre un ejemplo concreto: sin duda tan importante como elocuente es el caso español de la gran **catedral de Santiago de Compostela**¹. Después de una primitiva catedral prerrománica, se realizó una extraordinaria iglesia románica, probablemente la más perfecta y avanzada de las *iglesias de peregrinación* que, según Kenneth John Conant,² formaban un importante grupo de una segunda generación del románico.

Pero, antes de seguir, consideremos un hecho diferente: algunas de las grandes iglesias paleocristianas realizadas en Roma, como era la de San Pedro, estaban precedidas de un *atrio* o gran patio de entrada. Simplemente era un cierre espacial, un espacio abierto previo al

© 2000 Blackwell Science Ltd



© 2004 Blackwell Publishing Ltd *Journal of Internal Medicine* 255: 103–110



Planta de la catedral de Santiago de Compostela, España (según Kenneth John Conant).

sagrado que prepara a éste, aunque a veces se aprovechaba su frente para disponer espacios cerrados y de carácter complementario o de servicio. A pesar de los importantes antecedentes romanos, el atrio no fue muy utilizado en las catedrales, y se substituyó por el claustro, probablemente una traslación de los conventos. El claustro no era un espacio de acceso como el atrio, pero tenía en común con éste el de ser un exterior puro, rodeado de galerías, como deambulatorios para frailes y canónigos. No se entraba a la catedral desde él, sino que se entraba a él desde la catedral, aun cuando el movimiento contrario no estuviera negado.

Respecto a la catedral de Santiago de Compostela, se observan claramente los problemas de configuración, de yuxtaposición de piezas o elementos, de un conjunto catedralicio que, como en su mayoría, tiene claustro. La iglesia es una pieza de altísima perfección formal y muy sofisticado diseño, lo que se comprueba a poco que se examine, pero fue proyectada sin tener en cuenta que tuviera que unirse a otros elementos. Al realizarse el primer y pequeño claustro románico, éste encontró un acomodo relativamente adecuado en el ángulo cóncavo sudoeste del crucero, donde después se acodoló, a su vez, el gran claustro renacentista, otra pieza de alta perfección y de forma cuadrada, pero también sin mecanismos especiales de unión con la iglesia. Iglesia y claustro, dos formas perfectas en sí mismas, se yuxtapusieron con un relativo acuerdo geométrico, pero sin ninguna ley formal que las ligue, salvo la naturaleza de formas perfectas que a ambas las caracteriza, aunque sea sin rasgos comunes, y que de hecho el claustro procuró como un medio propio de dotarse de coherencia para la necesaria unión.

Durante el románico y el gótico las catedrales y los claustros no alcanzaron mecanismos convincentes de unión, se contentaron con simples yuxtaposiciones de formas cuya individualidad era casi absoluta y que, a menudo, tenían una perfección formal muy alta y se tomaron como elementos independientes. Los conjuntos se producían probablemente mediante acciones proyectuales procedentes de técnicos diferentes y muchas veces separados en el tiempo; resultaba común

incluso que la iglesia fuera un proyecto realizado por alguien que no conocía el lugar ni estaba advertido acerca del programa de unión con otros elementos y partes que finalmente la catedral iba a tener. La perfección formal, a veces muy alta, de los elementos individuales y la falta de relación casi absoluta entre ellos fueron características comunes a gran cantidad de catedrales europeas.

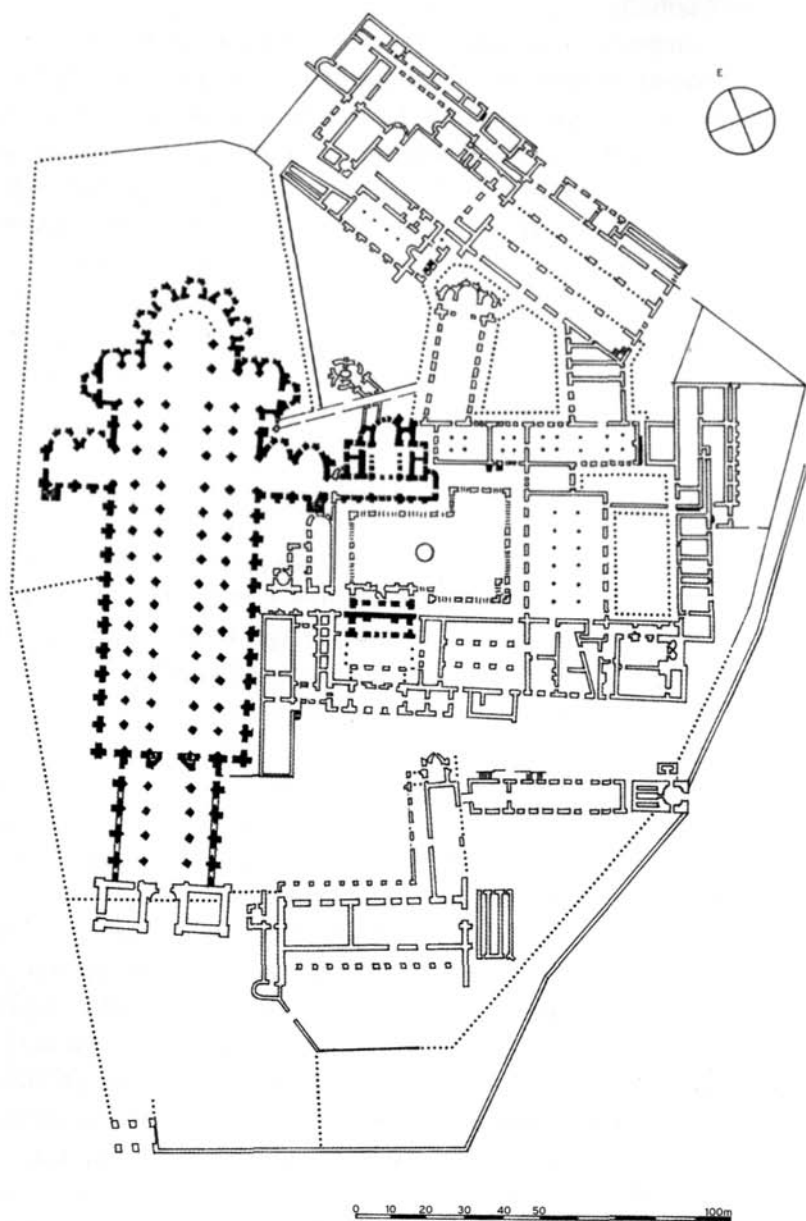
El claustro era concebido entonces más como un elemento exterior rodeado de galerías, y en sí mismo considerado, que como un patio que pudiera servir como tal en cuanto centro y articulación de otros locales. Los claustros de las catedrales podían dar paso a salas capitulares o a otras dependencias, y así lo hacían, desde luego, pero esta cuestión, básica para la articulación de un conjunto, se había aprovechado casi por azar y por un mínimo de sentido común, pero era en gran medida secundaria frente al valor individual y propio del claustro en sí. Los conjuntos catedralicios de la edad media, como los cenobiales, consideraban el claustro como un elemento ordenador sólo de modo muy parcial e incipiente. El claustro no era un patio, o no lo era, al menos, de un modo completo, es decir, con todo lo que ello podía significar y de hecho significaría más adelante.

De igual modo que el claustro aparecía como un espacio o elemento independiente, no relacionado con las inexistentes crujías a las que podría haber servido, tampoco solía tener piso superior, sobre todo porque otro deambulatorio superior más resultaba innecesario e inútil sin locales a los que dar paso. Los claustros catedralicios fueron así también, y algunas veces, unos elementos demasiado dilatados en planta, pero de altura relativamente muy baja; ello hacía aumentar las dificultades de unión del conjunto y dificultaba el modo de cubrirlos. Muchos siglos más adelante, en el xvii o en el xviii, a los claustros catedralicios se les dota de crujías, pisos altos y cubiertas, con lo que configuran elementos o edificios acabados y completos. Será después del gótico cuando catedrales y conventos se planteen como un conjunto desde un principio, y cuando claustros y patios tomen en este tipo de edificios el papel que ya desde la antigüedad habían tenido en relación con el espacio doméstico y palaciego.

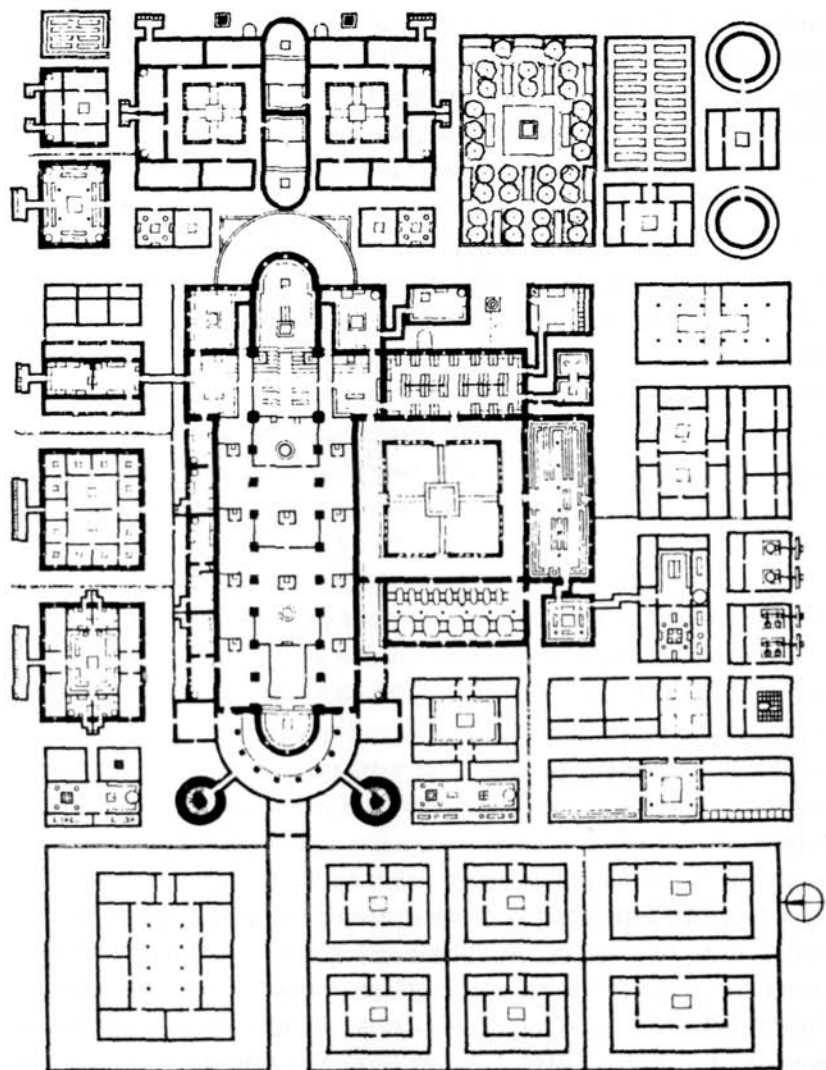
MONASTERIOS

En los monasterios medievales ocurrió algo parecido a lo que ocurría con las catedrales, si bien el mayor tamaño y complejidad del conjunto provocó que el desorden fuera mucho más grande aún, y que el sistema que la existencia del claustro insinuaba nunca se aprovechara verdaderamente. Bien es cierto que los conjuntos cenobiales, con gran cantidad de elementos distintos, se producían, en general, combinando la existencia de llenos edificados y de vacíos o patios, si bien deberíamos decir que casi no podía ser de otro modo si descontamos la posibilidad de que los monasterios se hubieran producido —tal y como algunas veces fue, al menos parcialmente— mediante elementos exentos y autónomos.

El plano del **monasterio de Cluny** de 1157 expresa el desorden y la falta de aprovechamiento de la calidad que significaba, incluso en casos tan importantes, la inexistencia de una conciencia de planificación más o menos racional. En él destaca la gran basílica como único elemento que tiene forma autónoma, que es independiente y que se ha concebido dándole un valor propio como tal forma. No aparece ningún otro elemento semejante, y el conjunto se desarrollaba como una desordenada dialéctica entre llenos, vacíos y la oblicua *geometría del cierre del gran recinto*, producto de una construcción en el tiempo no demasiado inteligente y que tantas veces estaría sujeta, sin duda, a los dictados más inmediatos o vulgares de las distintas coyunturas y necesidades concretas, interpretadas sin demasiada lucidez. Respecto a la ausencia de criterios arquitectónicos, resulta bastante significativo que esta falta sea mucho más patente en este estado de 1157, en el que el convento se había modificado en muy buena medida, que en el de 1050, en el que su estructura tiene un mayor equilibrio y los claustros principales ordenan de algún modo la totalidad. La conciencia de la necesidad de este orden existía, sin embargo, como queda patente en el llamado **plano de San Gallen**, que define el monasterio ideal carolingio y benedictino y que se conservó en la biblioteca conventual. Es un plano muy antiguo, probablemente de principios del siglo IX,³ y acaso esta condición primitiva



Planta del monasterio de Cluny, Francia.



Plano utópico de San Gallen.

—esta cercanía mayor con la antigüedad— explique el atractivo orden utópico que intenta plasmar. Se ha atribuido a Haito (763-836), abad de Reichenau y luego obispo de Basilea, hombre influyente en la corte de Carlomagno.

Naturalmente, el elemento protagonista es la basílica, de tres naves, crucero, ábside de entrada y ábside del altar, traslación casi literal de la catedral de Colonia. El crucero, poco diferenciado, se prolonga en el lado de la epístola según un pabellón de dormitorio, lo que permite el acodalamiento del claustro del mismo modo que vimos en las catedrales, y el dibujo de éste como un espacio de planta cuadrada y de 100 pies exactos, definido también mediante otros tres cuerpos que cierran sus galerías, el refectorio y la bodega. Resulta curioso que el proyectista, al comprender que los espacios de las esquinas no pueden relacionarse con el espacio claustral, no los ocupe, al menos de forma continua, y disponen allí recintos separados de los principales, como la cocina y el baño, pero que dibujan con su posición exenta la forma completa de los elementos que rodean el claustro. El proyectista fue consciente también de que la forma de la iglesia, por su composición mediante elementos diversos, dejaba espacios externos cóncavos, que era mejor ocupar y obtener así una forma de planimetría más llena y conveniente. Por ello introdujo en los hombros, entre el crucero y el ábside del altar, un escritorio-biblioteca y una sacristía que aumentan la impronta planimétrica del crucero y dejan que el ábside sobresalga sólo mediante su medio cilindro. Para rellenar el largo y estrecho espacio longitudinal que queda entre la torre y el crucero, a lo largo de la nave y al otro lado del claustro, propone espacios para “monjes visitantes”, “escuela” o “maestros invitados”. De este modo la iglesia presenta una planta mejor, mucho más compacta, y la yuxtaposición entre iglesia y claustro, ambos como figuras perfectas, caracterizan, como en la catedral de Santiago de Compostela, el centro del conjunto y primera y principal área del monasterio. Debe observarse que la entrada al claustro no se hace sólo desde el crucero de la iglesia, sino también desde un locutorio de monjes, encerrado entre bodega y templo, y que servía

de entrada ritual. Pero el resto del conjunto se configura mediante elementos exentos y a modo de una ciudad, sin intentar la prolongación continua del sistema de patios que se desarrollará propia y conscientemente en el renacimiento. El orden se guarda, no obstante, de modo riguroso y se alinean al costado norte de la iglesia la cocina externa, la casa de huéspedes, la escuela y la casa del abad, y en el sur toda una serie de pabellones de servicio, que cierra un área rectangular con los que igualmente se ordenan al este y al oeste.

Prolongando el mismo eje de la entrada y de la iglesia y detrás de ésta, se dispuso un pequeño e interesante "monasterio" dedicado a enfermería y noviciado, presidido por una capilla central de dos ábsides y con un edificio claustral a cada lado. Tienen éstos planta cuadrada y dependencias dispuestas con habilidad para colonizar las esquinas sin problemas. Es una habilidosa planta que parece renacentista o antigua. Destaca igualmente la planta de la hostería, otro de los muchos edificios exentos, de patio único y trazado que se diría canónico.

Esta planta teórica de San Gallen nos muestra claramente que hubo gentes que comprendieron la dificultad de ordenar un programa tan complejo como el de un monasterio; intentaron hacerlo, aunque fuera sólo en el plano de la teoría, y se adelantaron también en este aspecto al renacimiento. El hecho de que no procuraran hallar un organismo continuo mediante un sistema de patios, como en esta época se hará, quizá influyera que los monasterios no fueran urbanos y no necesitaban así constreñirse tanto ni ser tan continuos. Por otro lado, acaso tuviera importancia también el hecho geográfico —climático y cultural— de que se tratara de Europa central y no de los países mediterráneos, como pasaba en la antigüedad. Cuando estudiemos los grandes conjuntos religiosos de Roma, o El Escorial, en España, habremos vuelto de hecho a los climas y culturas mediterráneos.

Parece ser, además, que el *monasterio* pequeño, de carácter doble, constituido por la enfermería y el noviciado, estaba copiado de un esquema italiano, distinto y más antiguo. Pero también es importante considerar que el plano de San Gallen no era un proyecto en realidad,

sino el dibujo de una utopía, de un monumento del afán de perfección, en gran medida destinado a la *espiritualidad*: "Para que ejercites tu espíritu", dice Haito a su compañero Gozberto, cuando se lo manda. Ello equivale a decir para tu disfrute. Por eso la disposición no llega a ser demasiado concreta, y tiene mucho de esquema, de *organigrama* —como se decía antes en arquitectura para hablar de la organización de un programa—, de despliegue de cartas sobre la mesa, de juego, en gran medida abstracto en relación con la forma. Se ponen sobre el tapete las partes de las que idealmente consta un monasterio y se almacenan y sitúan con orden, pero con un orden que no es del todo arquitectónico, si no es en la parte central y en el monasterio pequeño.

Este orden demasiado abstracto está relacionado también con una forma de las piezas que era específica en exceso, aunque siempre sean éstas rectangulares o redondas. Ello supone una *identificación inventariable de los elementos*, diríamos, destinada a la espiritualidad, disfrute o juego aludidos, y sin que se haga la reducción funcional a las mismas formas que el sentido práctico dictaría si hubieran de construirse. Cuando se encuentre una sistemática claustral para los conjuntos religiosos pocas veces aparecerán ya las formas específicas, y los usos se adaptarán así mayoritariamente a las crujiás sin distinción de formas entre sus espacios diversos.

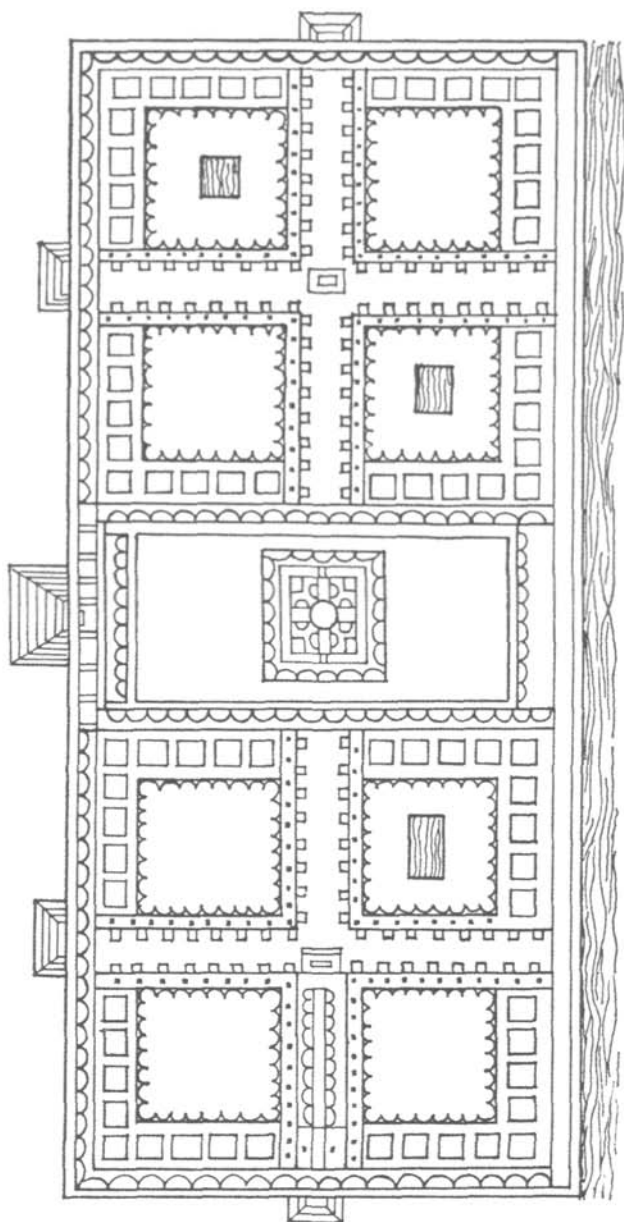
Lo cierto es que los monasterios medievales no llegaron, en general, a descubrir y a aprovechar del todo las ventajas de la disposición claustral entendida como un sistema, y sus claustros quedaron dotados con ello de una cierta perplejidad en cuanto estructuras arquitectónicas.

HOSPITALES

Los hospitales tardomedievales —o ya renacentistas, en realidad, del *siglo* XIV o del XV— fueron unos edificios de configuración singular y propia; debido a ella se pueden considerar dentro de la composición *claustral*, aunque sea de modo muy especial e incluso contradictorio. El elemento fundamental del hospital fue la gran sala de los enfermos,

disposición en forma de cruz, con el altar en el crucero, de modo que lo vieran todos los enfermos desde su propia cama y para que éstos pudieran ser vigilados desde un único punto. Se trataba de una especie de iglesia, tanto desde el uso como desde el espacio; esto es, de la transformación del espacio eclesial para acomodarlo a los lechos de los enfermos, dispuestos *en batería* y de forma que constituyeran un *panóptico* sencillo, de cuatro brazos. Una gran cruz, pues, de grandes brazos, no necesariamente iguales, pero todos ellos largos, formando así cuatro ángulos cóncavos, absolutamente propicios para recibir cuatro claustros. El modelo más perfecto de estos hospitales fue el **hospital Mayor de Milán**, proyectado por **Filarete** en 1460, compuesto de dos salas cruciformes, cada una con sus cuatro claustros, y ambas unidas por un patio principal —un *atrio*, en realidad— que sirve de acceso. Tanto este patio como los claustros de las disposiciones cruciformes están cerrados por crujías que alojaban diversos locales y que cierran así la figura planimétrica, que le dan un orden y una regularidad capaz de representar el ideal de la composición *claustral*, aunque haciéndolo sólo en apariencia, al tratarse de una disposición para un uso tan singular y tan poco generalizable.

De otro lado, interesa observar que el hospital de Milán es un edificio *compuesto*, esto es, de una configuración arquitectónica compleja en el sentido de que está formada por varias unidades que, en alguno de los casos, podrían considerarse completas si estuvieran realizadas por separado. En efecto, un hospital *simple* sería el formado por un único conjunto cruciforme, con cuatro patios que se acodalan en los ángulos, por lo que el hospital de Filarete está compuesto por dos de estas unidades, además del atrio que las separa y las crujías de cierre que tiene este atrio delante y detrás. Es decir, al tratarse de un organismo *compuesto* podemos analizarlo despiezándolo, descomponiéndolo, y es así cómo vemos que hay dos unidades arquitectónicas completas, que tienen sentido por separado, y otras unidades y espacios que son sólo auxiliares, diríamos, pues sólo tienen sentido en cuanto forman una disposición mayor, a la que ayudan precisamente a poder

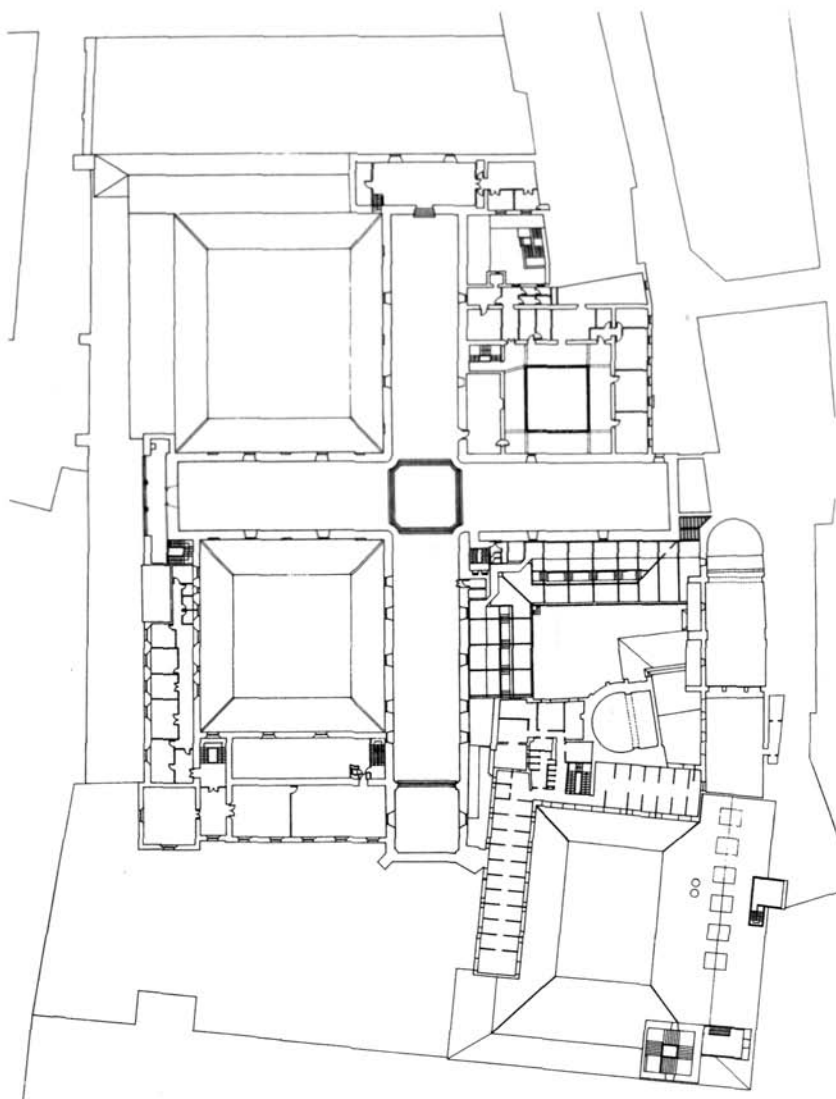


Planta del hospital Mayor de Milán, Italia.

configurarse de modo completo. Auxiliares son así las crujías y auxiliar es también el espacio vacío, el atrio, ya que todos éstos sólo alcanzan sentido para unir ambos hospitales en la formación de un único conjunto, pero solos no lo tienen.

Estos *hospitales* –estos edificios cruciformes con cuatro patios– son *simples* porque son indivisibles, no podemos descomponerlos, pues ninguna de sus partes tiene sentido considerada como forma independiente. La unidad es completa e indivisible, forma un ejemplar exacto del tipo, si se prefiere decirlo así, un edificio que tiene sentido en sí mismo y que no está compuesto ni es un elemento o parte. Otro aspecto diferente es que estos edificios puedan conservar su naturaleza de configuración arquitectónica completa aunque les falte algo, interesante paradoja que ya hemos observado en las casas-patio de la época romana. Un hospital puede no tener completa su figura cruciforme o no contar con todos sus cuatro patios, y, sin embargo, ser un edificio conceptualmente completo, no una parte o elemento. Lo que no sería, desde luego, es de configuración pura o perfecta. De hecho, los ejemplos de los hospitales españoles no están casi nunca acabados o tienen singularidades y *heterodoxias* de configuración. Tal es el caso, por ejemplo, del **hospital de Santa Cruz de Toledo** (1504-1514), de Enrique Egas, que tiene la cruz completa y de forma regular, pero con sólo tres patios –ninguno de ellos idéntico, por cierto–; precisamente al ser de este modo se logró acomodarlo a la irregular forma urbana.

Comentario aparte, por su importancia, merece el espacio del atrio, al que llamamos de este modo, y no *patio* o *claustro*, precisamente para diferenciarlo de éstos con gran precisión, ya que, aunque espacialmente pueda ser muy similar a ellos, en cuanto a su estructura –es decir, visto desde su papel de pieza configuradora, si se prefiere decirlo así–, no lo es. El atrio es un espacio que toma el mismo papel ordenador que un espacio externo, y no un patio, como se comprueba al ver que da luces y vistas a crujías idénticas a las que se sirven directamente de espacios exteriores. El atrio podría no ser cerrado, esto es, no tener crujía delantera, y mostrar así su naturaleza



Enrique Egas. Planta del hospital de Santa Cruz, Toledo, España.

arquitectónica con evidencia, su condición de *plaza* de entrada; podría ser incluso un espacio libre o simple *distancia* entre los dos hospitales, es decir, no tener tampoco crujía trasera. Estas crujías que cierran el atrio son elementos independientes, como ya dijimos, no configuran otro edificio en torno a un patio ni forman otra unidad arquitectónica diferente con los patios hospitalarios aunque estén físicamente unidas a ellos.

Vemos así que los hospitales, que pertenecen al sistema claustral a pesar de su singularidad, están compuestos por partes principales o completas, que son ejemplares netos del *tipo*, edificios que alcanzan sentido pleno si se consideran por separado, y por elementos menores o auxiliares —como las crujías aisladas—, que pueden ser necesarios para la configuración de un conjunto, pero que no tienen sentido fuera de éste ni pueden considerarse independientemente.

Los hospitales contruidos rara vez fueron tan perfectos como el de Milán. En los españoles concretamente (Toledo, Santiago de Compostela, etc.), asombran sus imperfecciones e irregularidades, tan intensas que ponen a prueba la capacidad de supervivencia del sistema —del esquema tipológico—, del mismo modo que ya habíamos observado en las casas griegas o romanas, explicándolo así, y para-dójicamente, con mayor nitidez incluso.

¹ Para una interpretación más completa sobre la catedral de Santiago de Compostela véase: CAPITEL, ANTÓN, *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*, Alianza, Madrid, 1988.

² CONANT, KENNETH JOHN, *Carolingian and Romanesque Architecture 800 to 1200*, Penguin, Middlessex, 1979; (versión castellana: *Arquitectura carolingia y románica 800-1200*, Catedral, Madrid, 2001^a).

³ BRAUNFELS, WOLFGANG, *Abendländische Klosterkunst*, DuMont Schauberg, Colonia, 1969; (versión castellana: *La arquitectura monacal en occidente*, Barral, Barcelona, 1974).

**LOS PALACIOS
COMO ORDENACIÓN
EN TORNO
A UN PATIO EN
EL RENACIMIENTO
ROMANO**

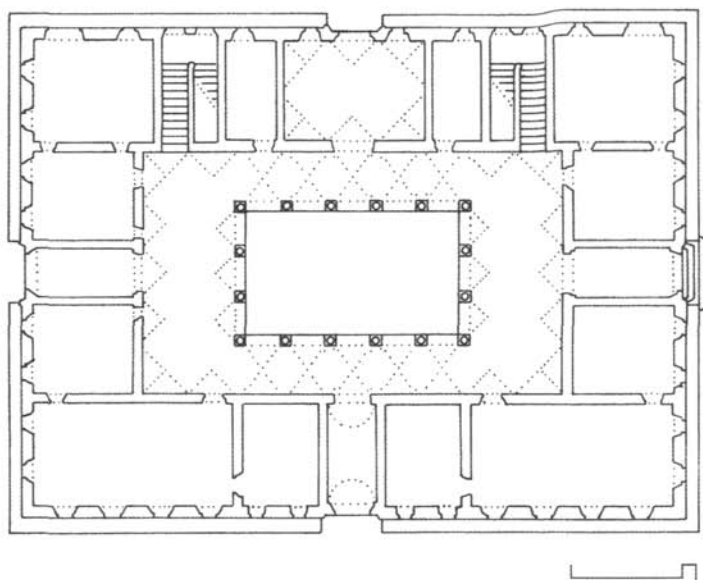
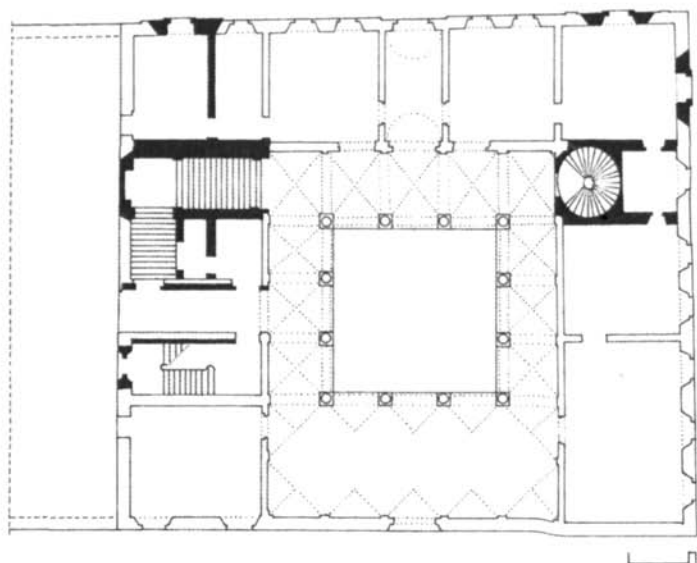
LOS PALACIOS REGULARES

La ordenación en torno a un patio tomó en las grandes casas y palacios del renacimiento romano un verdadero esplendor. Para su examen y además de la ciudad material, contamos con el extraordinario estudio gráfico de Paul Marie Letarouilly, *Edifices de Rome moderne*. Según Sandro Benedetti,¹ la consolidación romana del tipo residencial palaciego "que tiene en el patio su corazón espacial" se debió a Antonio da Sangallo el joven.

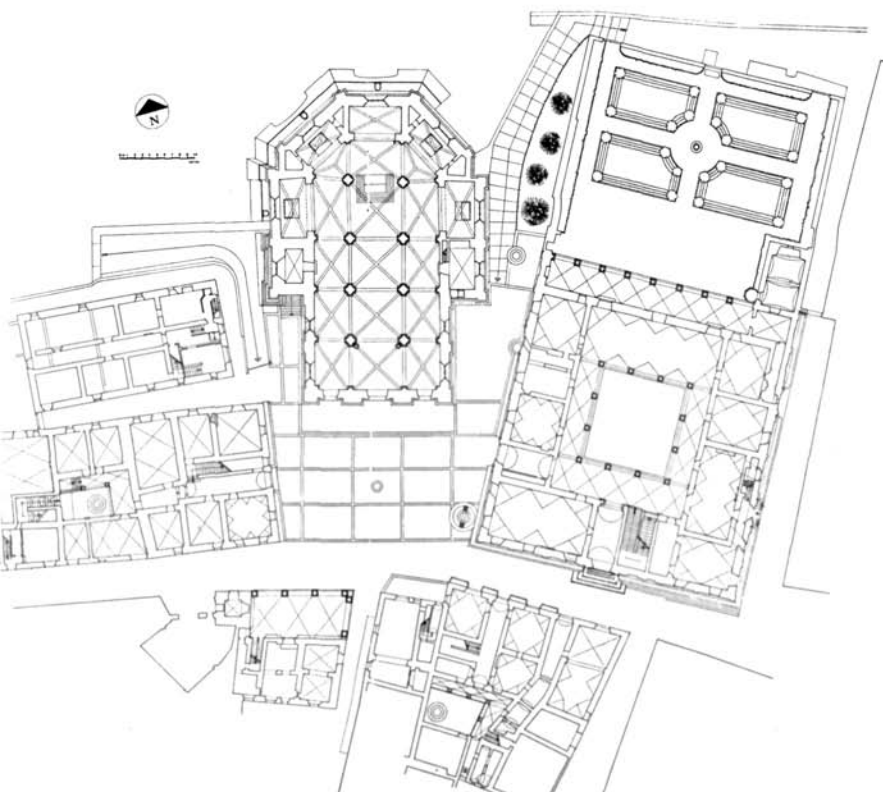
Puede decirse que este tipo tiene también un origen romano antiguo, como demuestran algunas casas de Ostia Antica, pero los antecedentes y referentes más directos son, claro está, los del siglo XIV florentino y, más concretamente, los dos grandes y más conocidos palacios, el Medici Riccardi (1444-1464), de Bartolomeo di Michelozzo, y el Strozzi, de Benedetto da Majano.

El palacio Medici Riccardi (famoso porque la fachada del patio es casi idéntica a la del florentino hospital de los Inocentes de Brunelleschi) es de forma ligeramente irregular, aunque se trazó como si no lo fuera, con la entrada en el eje y con la galería claustral trasera ocupando el lugar de la crujía para conseguir que el patio fuera cuadrado. El Strozzi, en cambio, es completamente regular y simétrico a pesar de su forma rectangular alargada. Entre los dos constituyeron, desde luego, un modelo no sólo explícito, sino bastante acabado. Un modelo que en Roma siguió Donato Bramante, perfeccionó luego Sangallo hasta llevarlo a su cenit y cuyo habilidoso tratamiento manierista estuvo sobre todo en manos de Baldassare Peruzzi.

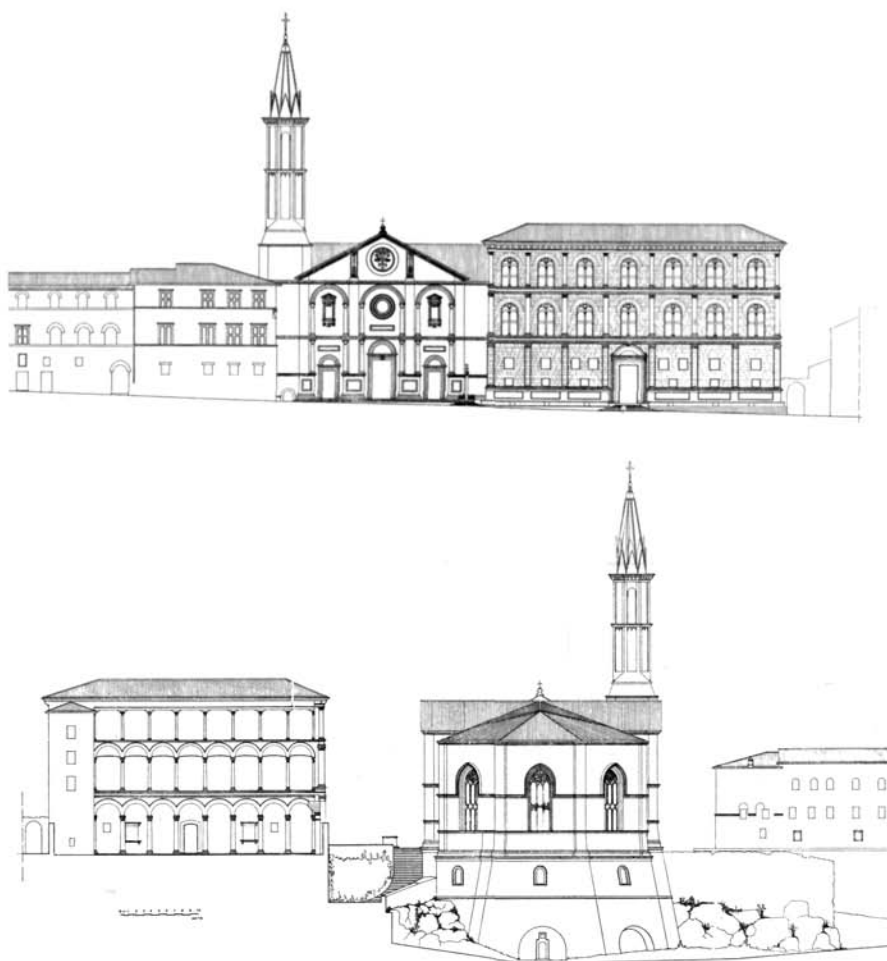
Puede añadirse algún otro caso a estos antecedentes. Interesaría hacerlo, por ejemplo, con el palacio Piccolomini en Pienza (1459-1463), de Bernardo Rossellino, que reestructuró arquitectónica y urbanísticamente la ciudad, un burgo medieval, por encargo de Pío II. Es una estructura palaciega bastante regular, caracterizada por ofrecer sus fachadas principal y laterales a la ciudad, acompañando sobre todo a la iglesia y su plaza delantera en la formación de la imagen de una *ciudad ideal*. La fachada trasera da a un jardín, en el



Bartolomeo di Michelozzo. Planta del palacio Medici Riccardi, Florencia, Italia.
Benedetto da Majano. Planta del palacio Strozzi, Florencia, Italia.



Bernardo Rossellino. Planta del complejo del centro de Pienza, Italia, con el palacio Piccolomini.



Alzados del complejo del centro de Pienza, Italia.

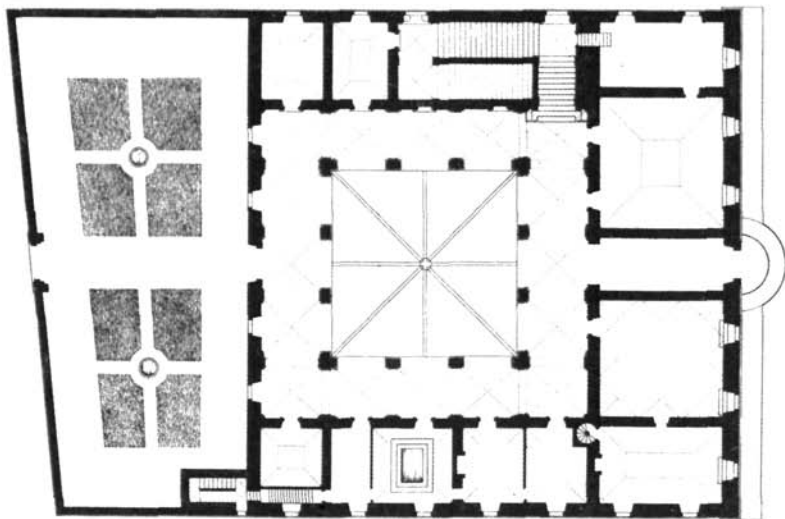
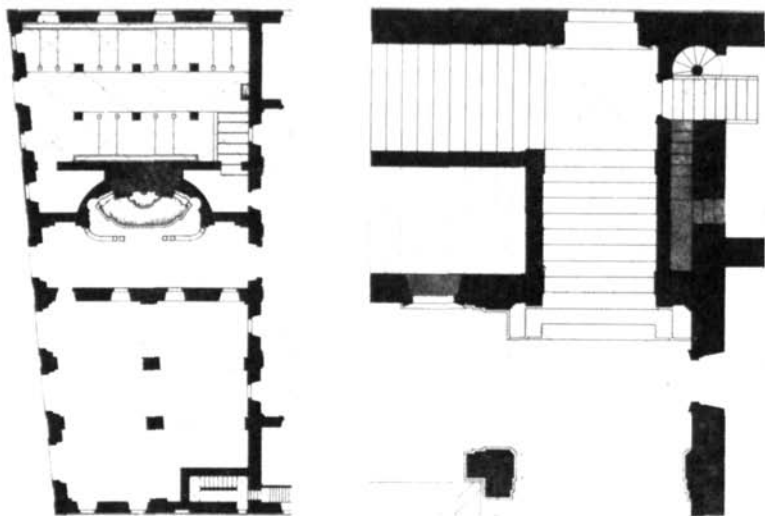
extremo del burgo y hacia el campo. Por esta posición, la crujía trasera falta, y sustituye una logia abierta hacia el paisaje y de tres pisos. Aunque no hay conexión directa entre el patio y esta logia, su existencia es un anuncio de que al palacio en torno a un patio —un mundo perfecto y propio, un centro particular del mundo— le faltaba algo: las vistas, cualidad que algunas veces buscará y logrará recuperar. Dado su emplazamiento, el palacio Piccolomini detecta esta carencia y la resuelve, e insinúa una solución al problema, que llegará a encontrar su expresión más extrema y su característica propia en las viviendas con patio de la arquitectura moderna del siglo xx. En los períodos clásicos, la solución será mucho más próxima a ésta tan temprana de Pienza.

Los palacios de planta regular

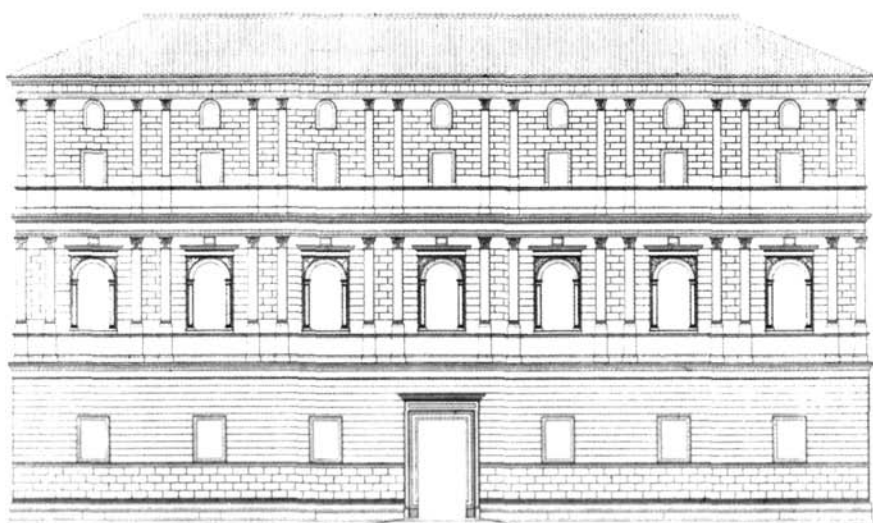
Fue **Donato Bramante** (1444-1514) quien realizó en Roma, sin duda siguiendo la influencia florentina, un palacio de planta regular y de tan preciso trazado que se podría llamar canónico, que constituyó un importante antecedente de la perfección a la que el tipo será conducido algo más adelante por Sangallo. Es el que se conoce como **palacio Giraud-Torlonia** (antes de 1503), en la plaza de Scossacavalli, dibujado por Letarouilly en su magnífica obra.

El palacio se enclava en terreno exento y cuenta con fachada por los cuatro lados. La dimensión del fondo era suficiente para que el organismo palaciego se hubiera proyectado completo, pero se prefirió dejar un amplio jardín trasero que evitaba la cercanía de la fachada de atrás con respecto al límite oblicuo del terreno, cercanía que hubiera planteado inevitables problemas de trazado si se hubiera aceptado la profundidad que el ancho de la fachada suponía.

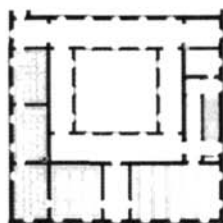
Así pues, la crujía trasera falta, aunque el palacio es de forma perfecta; esto es, completamente regular y de patio cuadrado; mejor dicho: precisamente para que se pudiera dar esa perfección, y como ya habíamos insinuado, ha de faltar la crujía trasera. Pero esta falta no significa exactamente que el patio se abra al jardín, pues la galería de aquél inmediata a éste se cierra con una fachada idéntica a la



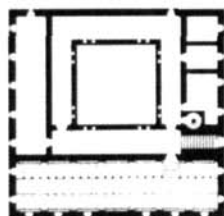
Donato Bramante. Planta del palacio Giraud-Torlonia, Roma, Italia (según Paul Marie Letarouilly).



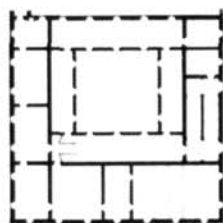
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100
 Elevación Principal



Plano du Premier Etage



Plano des deuxièmes



Plano du Troisième Etage



COUPÉ SUR LA COUR

COUPÉ du rez-de-chaussée

COUPÉ du premier étage

COUPÉ du deuxième étage

SUITE DES DÉTAILS DE LA FACIÈRE DU PALAIS GIRAUD-TORLONIA

que hubiera tenido una crujía cerrada. En el primer piso y en el segundo, las galerías claustrales se cierran y la trasera se convierte en una estrecha crujía, libertad que el tipo permite. De este modo, tanto desde el patio como desde las fachadas, el palacio se presenta visualmente como si fuera perfecto y completo; es efectivamente perfecto pero completo no. Quizá Bramante se inspirara para esta solución en el palacio florentino Medici Riccardi, que también la tiene.

Pero, como decimos, la falta de la crujía trasera no impidió que Bramante proyectara un organismo arquetípico en todas sus partes y aspectos. Como la dimensión permite y la idea de perfección sugiere, la entrada está en el centro de la fachada, formando un portal que desemboca en la galería claustral frente al vano central del patio, que tiene tres por tres vanos y, así, su centro es un vacío. Puesto que el palacio da a una plaza, la crujía delantera es mucho más ancha que las laterales, que dan a calles más estrechas. Las dimensiones son amplias, pues dicha crujía principal tiene algo más de 10 m de luz libre (más de 12 m contando los macizos) y las laterales 6 m.

La simetría del organismo no es total; destaca la escalera como elemento principal que la rompe, sin que visualmente tenga otro efecto que el de poder verse su arranque al fondo derecho de la galería claustral de acceso. Esta situación de la escalera en la esquina es perfectamente adecuada, casi *estratégica* podríamos decir funcionalmente hablando, pues el acceso a la escalera para subidas y bajadas se produce en el punto en que se dominan dos de las galerías claustrales, y veremos cómo será ésta, sin duda por su eficacia, una colocación canónica para los palacios romanos. La escalera, de tres tramos para superar el piso bajo y de dos para el primero, se acomoda a la crujía lateral, ocupándola en todo su ancho y en casi todo su largo.

De acuerdo con sus grandes dimensiones en planta, las grandes salas de la crujía principal en la planta primera tienen una considerable altura, lo que hace que esta crujía no sea horizontalmente continua con las demás en la planta segunda. Esta altura es importante

para las proporciones internas y para poder disponer en la fachada el gran hueco en arco que más la caracteriza. Esta fachada tiene un basamento continuo, con huecos pequeños, huequecillos para el sótano y portada, así como cuerpos horizontales divididos por entablamentos y jalonados por dobles pilastras que enmarcan los paños donde se producen los huecos. Es muy semejante a la fachada del palacio de la Cancelleria, obra contemporánea y cuyo parecido ha permitido precisamente que se atribuyera a Bramante este palacio Giraud-Torlonia.

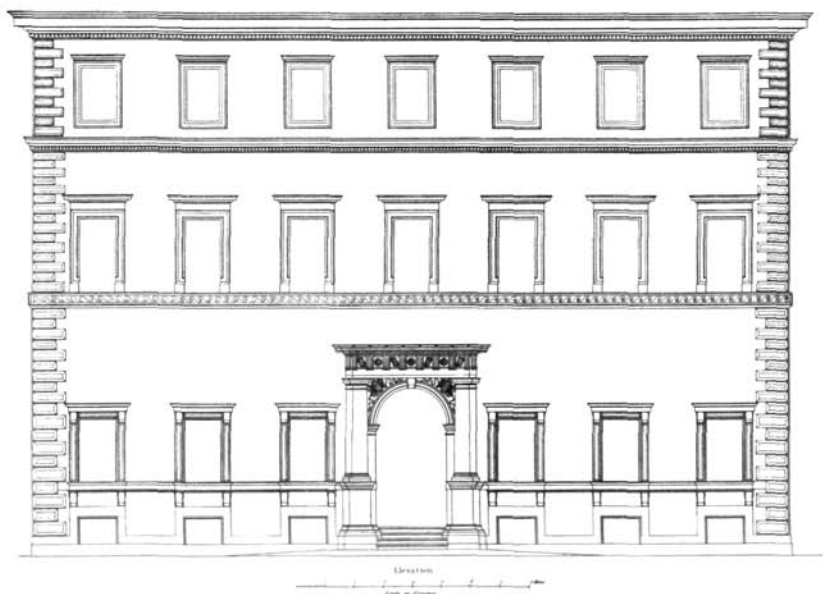
Por último, me parece importante reiterar el hecho —la paradoja— de que el terreno irregular donde se enclava el palacio hizo que la perfección y regularidad de su trazado precisara de la condición incompleta para alcanzar su organización tipológica más clara y teórica.

El **palacio Palma, o Baldasini** (1512-1516), en la Via delle Coppelle, realizado por **Antonio da Sangallo el Joven** es una casa entre medianeras, de una planta de un tamaño bastante más pequeño que el Giraud-Torlonia.² También fue dibujado por Letarouilly.

No obstante, la casa es completamente regular y de canónica perfección. Para ello dispuso de un patio cuadrado de 10 x 10 m (el del Giraud-Torlonia tiene 15 x 15 m), pero desprovisto de tres de sus galerías claustrales para lograr la cabida. Tiene tan sólo la galería que sirve de acceso mediante el portal, y que sitúa la escalera en su extremo derecho. Ésta, de idéntica disposición y trazado que la del Giraud-Torlonia, pero de mucha menor anchura, deja espacio entre ella y la medianera para servir de comunicación con la parte de atrás, cuestión no imprescindible, pero sí bastante conveniente, pues al no existir en este caso las galerías claustrales, los pisos superiores no tienen a éstas como anillo de distribución. La galería existente se repite, sin embargo, en el *piano nobile*, para servir de desembarco de la escalera y de vestíbulo de las salas principales.

De nuevo se buscó en este palacio una perfección formal que precisaba que el organismo no fuera completo, y se sacrifican en este caso tres galerías claustrales para lograrlo.

PALAIS PALMA
Via delle Coppelle «VIII», *don de l'Empereur d'Autriche*



La fachada simplificó el modo bramantesco, al dividirse en fajas, pero prescindiendo de las pilastras, haciendo que en estas fajas campeen tan sólo los edículos. Más aún que en la organización, la fachada de este pequeño palacio Palma o Baldasani anticipa la del palacio Farnesio.

Fue **Baldassare Peruzzi** quien hizo un palacio más pequeño aún que el Baldasini, el **palacio Ossoli**, en la Via de Balestrari, también entre medianerías, que son ahora tres, pues atrás tampoco tiene fachada. Mide 18,5 m de ancho por casi 24 m de fondo. Tiene también un patio cuadrado, e igualmente dispone tan sólo de la galería claustral de acceso, con la colocación canónica de la escalera, que por la estrechez de las dimensiones ocupa en este caso todo el ancho de la crujía lateral, sin dejar paso hacia atrás por este lado.

Es otro más de los ejemplos en los que se produce la paradoja de la perfección y la condición incompleta. La fachada volvió en este caso a ser bramantesca, es decir, con órdenes.

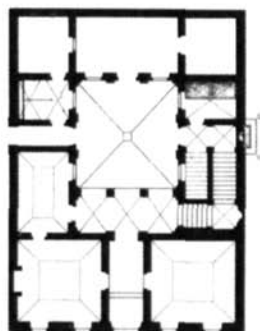
Un modelo perfecto y completo: el palacio Farnesio

Nada mejor, de nuevo, que los dibujos de Letarouilly para mostrarnos el **palacio Farnesio**, en Roma, como la realización del más perfecto modelo de palacio regular en la Roma renacentista. Fue realizado por **Antonio da Sangallo el Joven** (1541-1546), posteriormente también intervinieron Miguel Ángel (1546-1549), Jacopo Borozzi Vignola y Giacomo della Porta. Su tamaño, empaque y perfección corresponden al hecho de tratarse de un *palacio papal*.

Como acabamos de ver, habiendo sido codificado con anterioridad el tipo de palacio urbano en torno a un patio por Bramante, Sangallo y algunos otros, el palacio Farnesio constituyó una importante oportunidad de Antonio da Sangallo para realizar un modelo como edificio exento, y hacerlo de gran tamaño, elevada calidad y con una enorme complejidad de programa. Construido con 57 m de ancho y 74 m de fondo, es el más grande e importante de los palacios romanos regulares de este tipo.

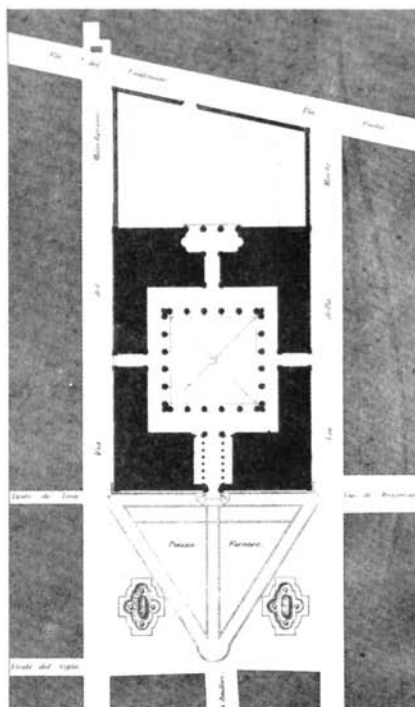
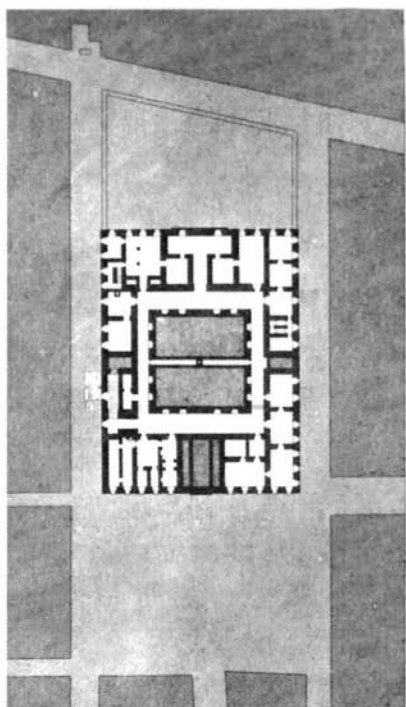
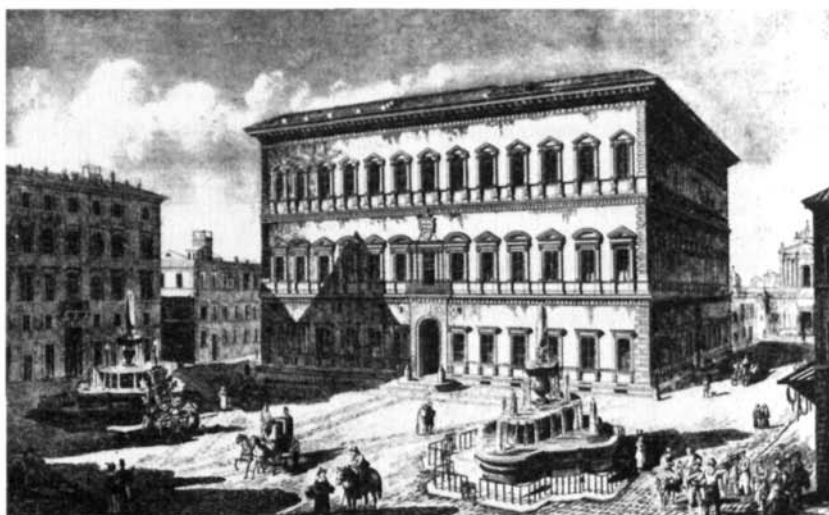


Elevation



Plan



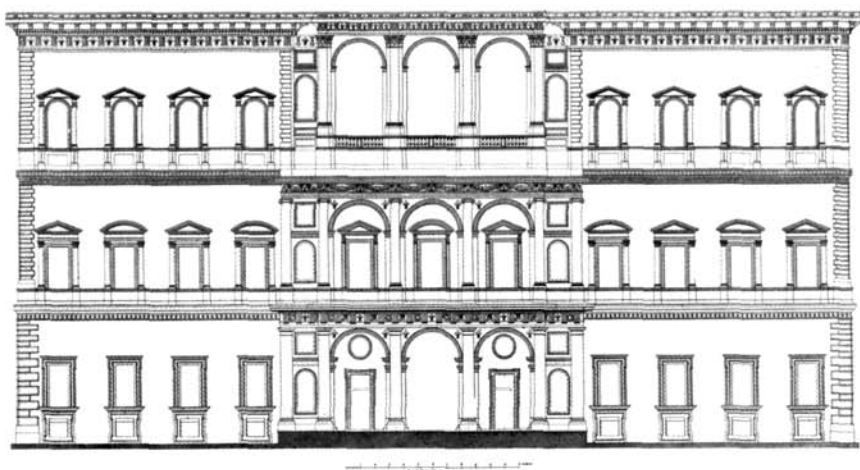
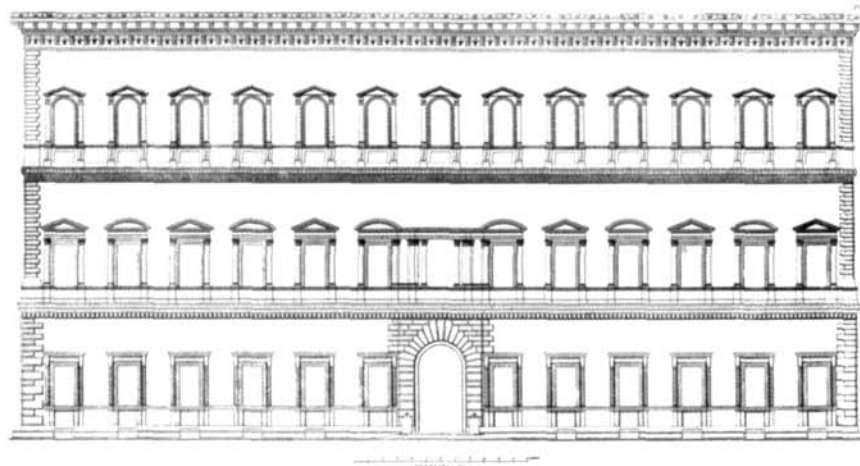


Vista, planta de sótano y planta general esquemática del palacio Farnesio, Roma, Italia (según Paul Marie Letarouilly).

La construcción del palacio modificó la vieja ciudad y se dispuso mediante un rectángulo que situó su fachada y su lado menor entre las calles laterales del Mascherone y Della Morte, y dio frente a la que se llamó plaza Farnese y trasera al jardín que se cierra sobre la Via del Fontanone. Fue este jardín el que permitió que la oblicuidad de esta última calle no afectara al trazado, y que el palacio pudiera tener la dimensión de fondo que la fachada exigía para que el modelo se presentara tan perfecto y regular como igualmente completo.

Los dos lados menores y principales a la plaza y al jardín son de la dimensión adecuada para realizar unas fachadas que, con tres plantas, permanecen fieles a la imagen purista y rectangular, masiva y volumétrica del palacio florentino, y dejan de lado en su figuratividad las ideas albertianas, rafaelescas y bramantescas de aplicación de los órdenes, para disponerse como fajas horizontales continuas, divididas por impostas y ocupadas por la cadencia de los edículos. La fachada adquirió así tanto una extrema libertad como una gran sencillez: los edículos renacentistas se permiten tan sólo variar de un piso a otro, alterar sus frontones en el del *piano nobile* y destacar el centro mediante una portada en las dos alturas primeras. Como series *abstractas* de ventanas podríamos relacionarlas –con algo de exageración, pero también con pertinencia conceptual– con las *fenêtres en longueur* del moderno paradigma de Le Corbusier, tantas veces utilizadas como elementos únicos de una fachada plana y continua, que renuncia en favor de la funcionalidad y de la claridad conceptual al enriquecimiento de la composición mediante la *libertad del artista*.

Las tres franjas de la fachada son de idéntica altura, buscando con ello una pregnancia visual que la simplísima composición necesita y que encuentra mediante las proporciones. Por otro lado, destaca que esta moderación figurativa de la fachada y su alta abstracción queda completamente alterada en el patio, anunciado ya por el monumental acceso, que fue donde más intervino Miguel Ángel, haciéndolo con el atractivo plástico común a toda su arquitectura. Aunque el distinto tratamiento de fachadas y patio pueda atribuirse, al menos parcialmente, al muy distinto talante de Sangallo y de

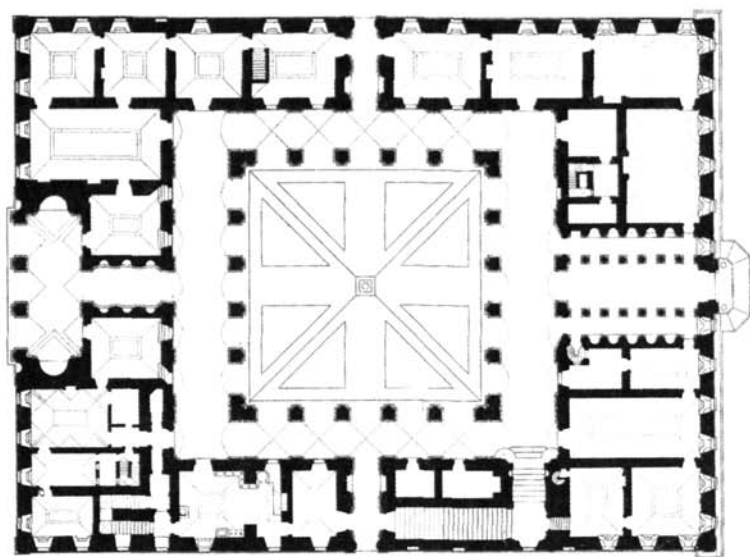
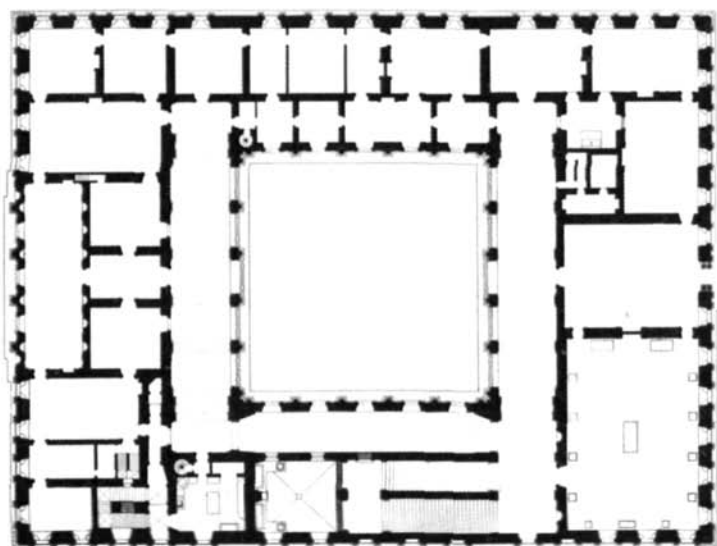


Fachada principal y fachada al jardín del palacio Farnesio, Roma, Italia (según Paul Marie Letarouilly).

Miguel Ángel, hay que adjudicarlo igualmente al propio sistema claustral y al hecho, del todo coherente, de que en un sistema así sea en el patio donde se produzca el acento formal más alto.

Los frentes principales, por serlo y por abrirse coherentemente a los espacios exteriores más amplios y mejores, soportan crujías dobles de 14 m de luz libre, que se utilizan para disponer a veces dos habitaciones, pero también, y con mucha más frecuencia, para conseguir salas a doble anchura —van de lado a lado, de fachada a galería—, aprovechando sus cierres para disponer muros transversales que ayuden a la estabilidad y a la construcción de suelos y techos con dimensiones de sus luces más limitadas que las del ancho citado. Lo cierto es que esta disposición de doble crujía se presta a muchas variaciones, que se producen de hecho mostrando dimensiones y proporciones muy variadas de las salas, espacios y cuartos especiales, escaleras secundarias, etc., que pueden ocupar rincones oscuros. Al observar la planta se comprueba la gran cantidad de disposiciones particulares del complejo programa, y se ve cómo se logra ordenar éste con una gran libertad, sólo condicionada por la geometría rectangular y sus presencias murales. Los lados largos del palacio son los que se abren a las calles laterales, y cuentan así con una sola crujía de 7 m de luz. Del mismo modo que la doble crujía de los lados cortos y principales tiende a ocuparse mayoritariamente con locales grandes que van de fachada a patio, tampoco en los laterales se ha introducido una doble crujía que aumentara la densidad de ocupación.

El palacio, en su sentido más general y visible, es simétrico y perfecto; la ordenación del programa y la dotación de locales se produce de acuerdo con sus formas y sus límites, pero también con independencia. Es decir, mientras la *composición* está bien y rígidamente servida por la entrada en el centro, por el patio, la salida al jardín y la logia, así como por la totalidad de las fachadas y el volumen, para la disposición funcional, en cambio, ya no se siguen reglas compositivas, sino que éstas se compatibilizan con un mayor desorden que atiende a la luz natural y a la ventilación, a las circulaciones, al tamaño, a la forma de los recintos y a la composición individual de



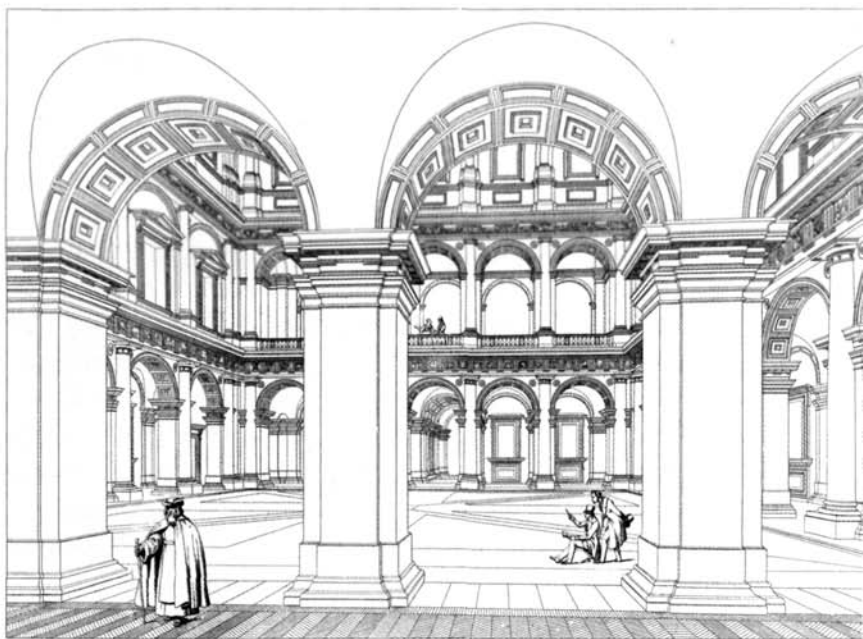
Planta baja y alta del palacio Farnesio, Roma, Italia (según Paul Marie Letarouilly).

las partes. Orden y desorden se apoyan mutuamente, pues la libertad de disposición del interior de las crujías es tan alta como la rígida precisión con que éstas definen patios y fachadas.

Siguiendo el modelo que habíamos visto en el Giraud-Torlonia y en el Baldasini, la gran escalera no participa del simétrico ritual de portal, patio y logia trasera, perfectamente expresado por la planta de situación dibujada por Letarouilly. Rehuyendo, pues, una posición simplemente compositiva al evitar la duplicación o la posición centrada, la escalera se sitúa en la esquina izquierda con respecto al acceso, se aloja en la crujía lateral y tiene tres tramos para el primer piso y dos para el segundo. Presenta así la disposición estratégica y funcional de los antecedentes florentino y bramantesco.

Como el palacio Farnesio aspira a la perfección, es exento y ha tenido un tamaño sin restricciones, ha tendido de este modo a la más perfecta regularidad, a la simetría y a la composición pura que el tipo persigue y permite. Es de este modo un excelente ejemplo para comprender dónde están, para el sistema claustral, los límites de una perfección formal cuyo traspaso o exageración se convertirían sin más en simple formalismo. Tanto el ejemplo de la escalera como el de las habitaciones que componen el programa son evidentes como elementos que no forman parte de la composición, de la simetría ni de la regularidad. Quizá lo más claro sea la posición de los salones principales de la planta noble, que no coinciden con la igualdad de la fachada, sino que atienden a su disposición independiente en cuanto que programa: en el extremo izquierdo, un gran salón de ancho completo y con cinco ventanas en el largo; después otro central, del mismo ancho y de tres huecos; luego un salón de mitad de la crujía, con una escalera y varias dependencias detrás; finalmente, otro salón de esquina de dos huecos en el frente y tres en el lateral, e integrado en esta misma crujía.

El ansia de perfección llevó a proyectar la gran entrada principal, monumental y simétrica, pero ésta comparte sus funciones de acceso con otras laterales que, aunque se sitúan en el centro, son puramente funcionales en el sentido de que no son compositivas. Estas entradas



Dessiné de L. Goussier
 Dessiné de L. Goussier
 Dessiné de L. Goussier

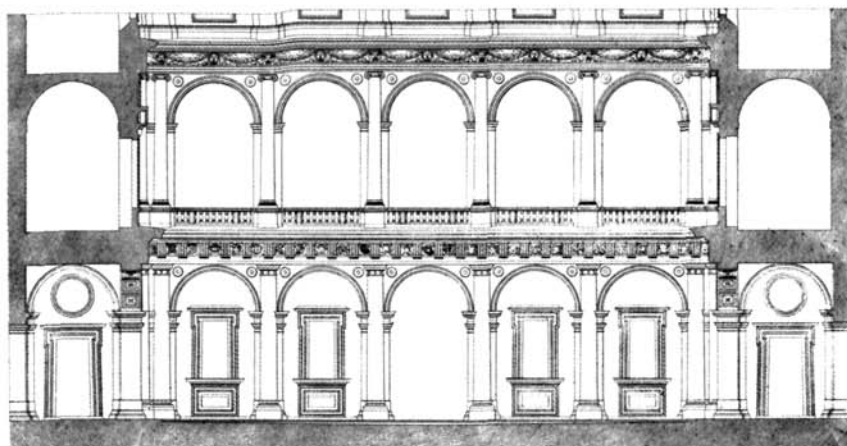
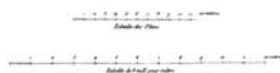
VUE DE LA COUR DU PALAIS FARNÈSE, PRISE SOUS LE PORTIQUE DE L'ENTRÉE. «VII»

y el uso de la planta baja hacen de ella una planta *no noble*, ocupada sobre todo por elementos como cocheras, almacenes y cocinas. Una planta que es solemne como acceso ritual, pero también de tránsito y servicio, de paso de animales y carruajes y de presencia del agua o de la humedad. Se diría que tiene algo que ver con una lecorbuseriana planta de *pilotis*; es decir, semejante a la de la villa Savoie, si no en su condición de abierta, que no lo es, sí en sus características de secundaria y de protectora del *piano nobile*.

El gran patio insiste en la idea de perfección, pero nótese cómo ésta se compatibiliza con la desigualdad de que, en la segunda planta, los frentes cortos y principales estén abiertos y los largos cerrados; cierres por cierto a los que Miguel Ángel dedicó sus esfuerzos. Incluso la galería derecha se ha dispuesto cómo si se tratara de una crujía más, con lo que acentúan la asimetría que produce la escalera. Solución de Miguel Ángel fue también la de introducir una gran logia hacia el jardín y hacia el río Tíber, logia que explica cómo las crujías pueden tener partes vanas o abiertas, hasta llegar a ser sustituidas completamente por éstas, conectando directamente el patio y el exterior y abriendo aquél hacia el paisaje. Con la logia el palacio adquiere también un cierto carácter de *villa*; es decir, de casa en alto y abierta a las vistas, demostrando cómo el sistema de patios que estamos examinando, en su cierta abstracción, puede llegar a servir de soporte de ideas de arquitectura diferentes de la que es propiamente suya. El palacio Farnesio es, pues, una disposición perfecta por su regularidad y buena forma, además de completo en cuanto que aprovecha el patio con unos cuerpos de edificación justos en su disposición y adecuados en su densidad. Y como ya dijimos, su perfección, tamaño sin restricciones y condición exenta muestran bien la máxima precisión arquitectónica como tipo y volumen, y como imagen en patios y fachadas, compatibiliza su orden con la máxima libertad de disposición concreta a favor del programa, además de permitir posiciones no compositivas, ni simétricas, ni igualitarias en algunos de sus elementos y partes. Por ello es bien expresivo de las altas cualidades de su sistema, responsables éstas de su gran extensión.



Coupe générale sur la longueur



*Arrière du temple
Partie de l'édifice
Maison de la Couronne*

Coupe sur la longueur
COUR DU PALAIS FARNÈSE - VII. 10

*J. J. Moreau (1841)
Dessiné par Letarouilly*

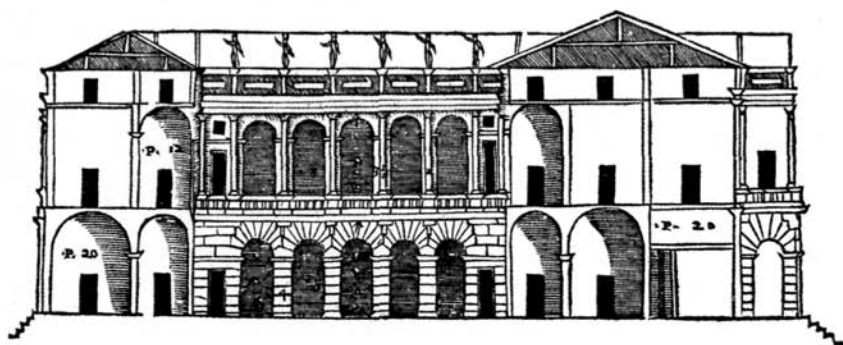
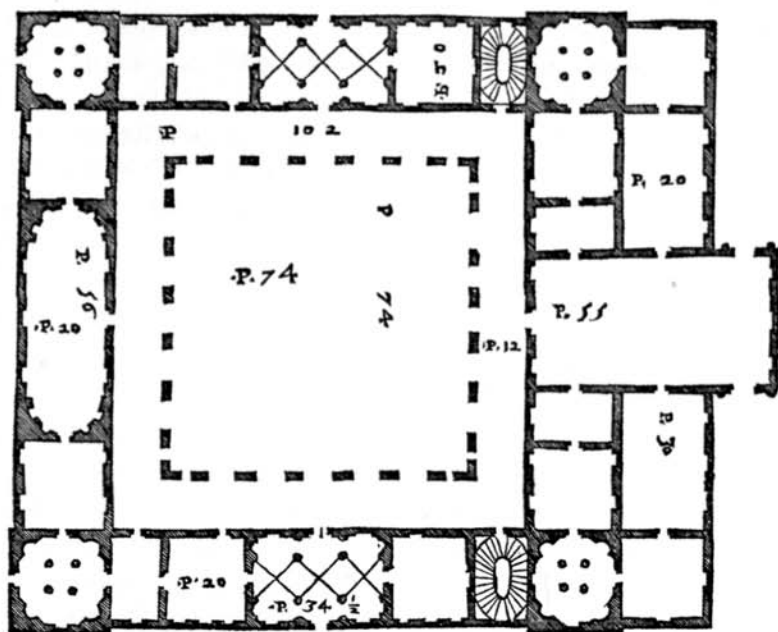
Los tipos regulares del sistema en torno a patios en los tratadistas

Los tratados en los que aparecen grafiados modelos pertenecientes al sistema claustral son más tardíos que este proceso práctico de los palacios romanos, por lo que podemos considerarlos en gran modo como consecuencia de éstos. El tratado más antiguo que incluye modelos de este tipo es el de *I quattro libri dell'architettura* de **Andrea Palladio**, publicado en 1570.

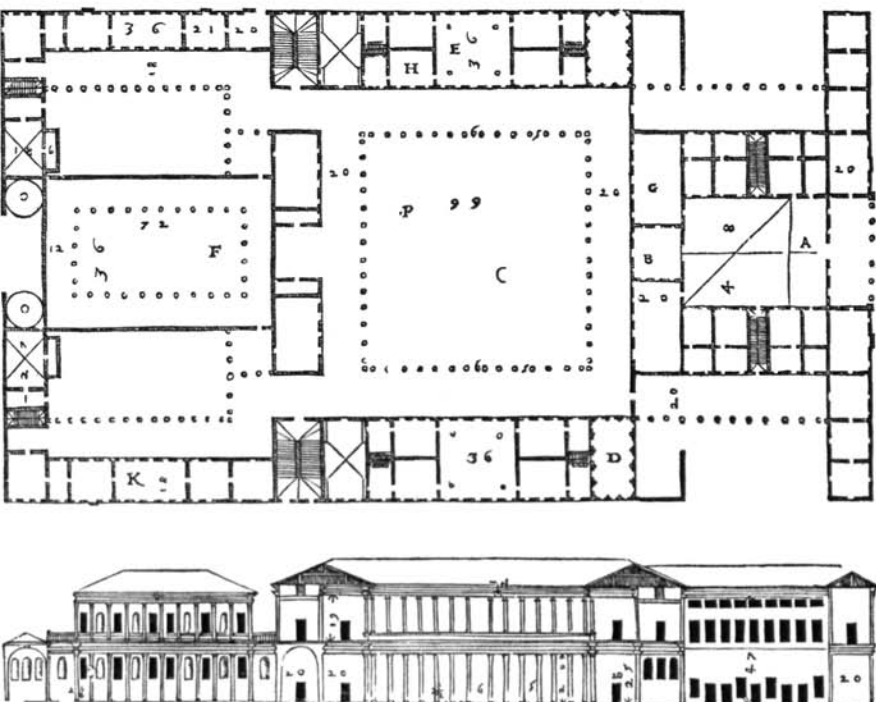
En el libro segundo publica un palacio en Vicenza, del Conte Ottavio de' Thienì. Es un palacio exento de patio cuadrado, con una doble crujía en la fachada principal y una simple en las otras. Las escaleras están en disposición correcta, pero son dos y simétricas. En las cuatro esquinas hay salas singulares iguales; en medio de las crujías laterales también salas singulares, así como otra en el centro de la crujía trasera; el acceso es mediante una pieza central que sobresale de las dos crujías frontales.

Aunque se trate de un palacio que realmente exista –del que, en todo caso, Palladio no da el nombre del autor–, se encuentra contaminado, sea como fuere, por las simetrías compositivas del formalismo palladiano, de las que puede decirse que están *pervirtiendo* y transformando –modernizando– el sistema antiguo, además de ir suprimiendo su atractiva y útil dialéctica entre orden y libertad. La arquitectura del maestro de Padua significó efectivamente una de las más importantes destrucciones del sistema tradicional de los patios, para dar paso a un manierismo basado en la composición por elementos.

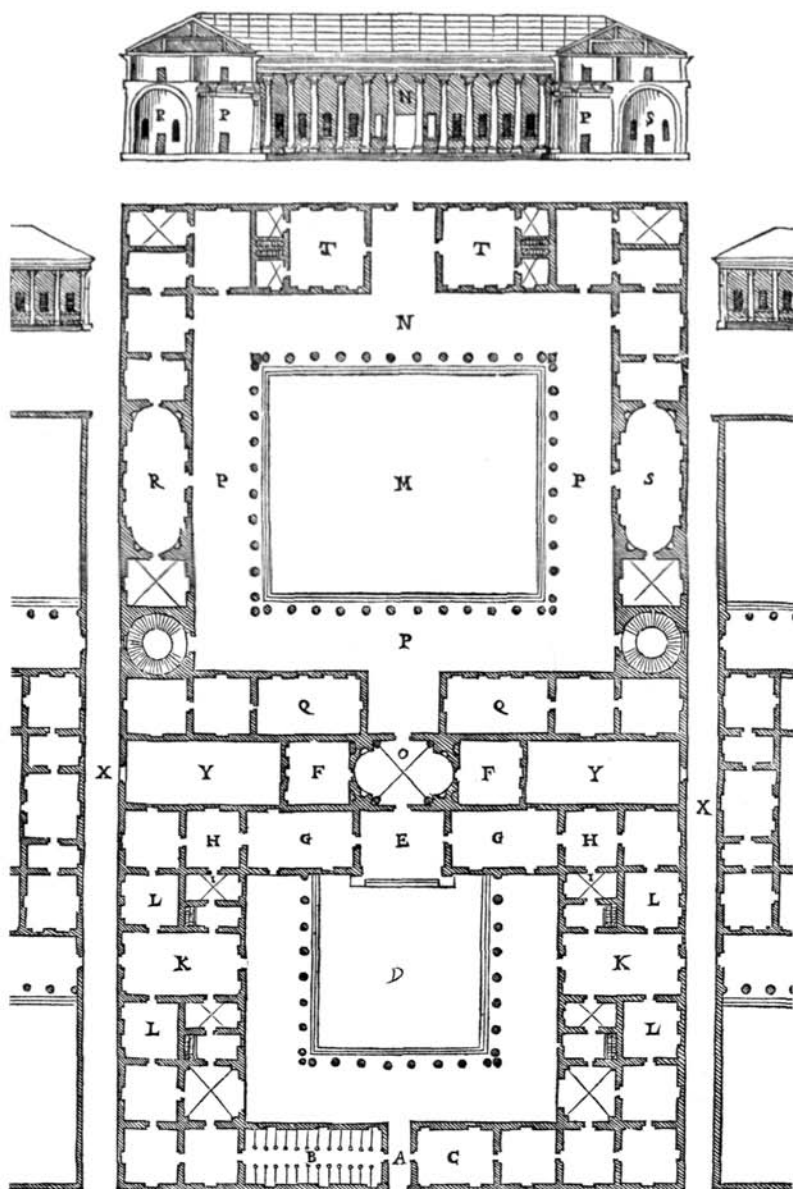
Otras apariciones en su tratado son de supuesto carácter arqueológico, como las “Dell'atrio testugginato, e della casa privata degli antichi romani”, según Vitruvio, composición axial de crujías de dos plantas en torno a un atrio y un peristilo, siempre rigurosamente simétrica. Y “delle case private de greci”, también según Vitruvio, y en torno a dos patios. “Della casa di villa de gli antichi” dice inspirarse en Plinio, y es una disposición en torno a un patio, pero también abierta y articulada independientemente a éste. Rigurosamente simétrica, avanza,



Planta de palacio del Conte Ottavio de Thieni, Vicenza, Italia, dibujada por Andrea Palladio en el Libro segundo de *I quattro libri dell'architettura* (1570).



Planta de palacio con "atrio testugginato e della casa privata degli Antichi Romani",
dibujado por Andrea Palladio en el Libro segundo de *I quattro libri dell'architettura* (1570).

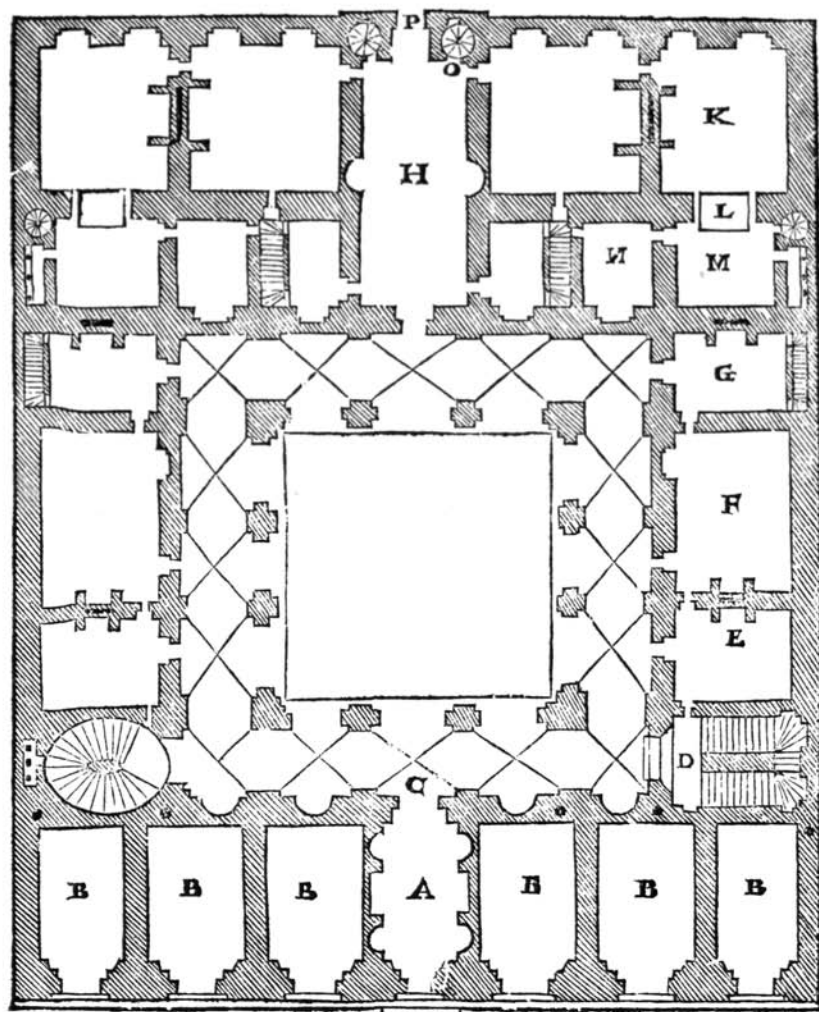


"Case private de Greci", dibujada por Andrea Palladio en el Libro segundo de *I quattro libri dell'architettura* (1570).

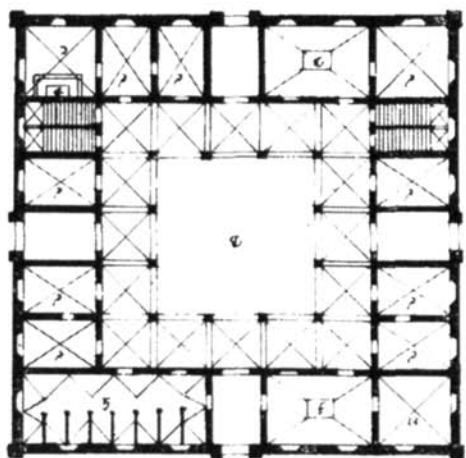
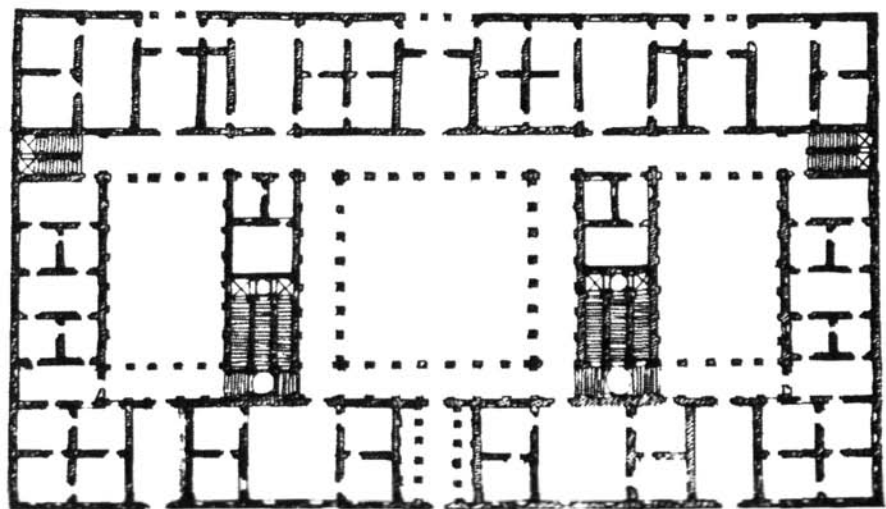
al establecer la identidad de elementos y partes y su ordenación estrictamente compositiva, el sistema moderno con el que se disfraza e interpreta el antiguo.

En *I sette libri dell'architettura* de **Sebastiano Serlio**, publicado en 1584, y bajo el título "D'una habitatione, per far dentro ala città in luogo nobile", aparece un plano de un palacio romano en torno a un patio, completamente fiel a la tradición construida que hemos analizado con anterioridad. El patio es cuadrado y perfecto, tiene cuatro galerías y está rodeado por crujías, más estrechas en los laterales, más ancha en el frente y duplicada atrás. Todo tiende a ser muy simétrico, quizá lógicamente, como corresponde a la lámina de un tratado, y hasta la escalera —en situación canónica— está duplicada, pero tiene distinta forma a uno y otro lado, incluso una de ellas parece dedicada tan sólo al sótano, insinuando así la libertad del sistema que los arquitectos prácticos ya habían sobradamente experimentado. Serlio dibuja la planta baja y la noble, esta última con la sucesión habitual de salas. También dibuja una fachada muy elaborada y lejos de la simplicidad de Sangallo, cuyas lecciones parecen seguirse, sin embargo, en las plantas.

Bartolomeo Ammannati realizó un tratado a partir de 1584, que permaneció inédito y no se ha publicado más que modernamente.³ En él aparecen bastantes planimetrías del sistema claustral. Hay un palacio sangalliano con una disposición de escaleras que aprovecha la duplicación de la crujía en el frente para situarlas en la interior, lo que es buena solución, pero se concede la duplicación simétrica. Aparecen también organismos palaciegos más complejos y de interés, como los palacios de doble y triple patio, pocos o nada construidos.⁴ Son proyectos en los que parece buscarse una fuerte eficacia, en una tradición que se diría también sangalliana. Ammannati indaga mucho en planimetrías claustrales de dos patios y de gran tamaño y complejidad, que aunque tienen siempre demasiadas concesiones en cuanto a la simetría, producto sin duda de



Planta baja de palacio dibujada en el libro *I sette libri dell'architettura* (1584) de Sebastiano Serlio bajo el nombre "D'una habitatione, per far dentro ala città in luogo nobile".



Planta de edificio de tres patios. Tratado de Bartolomeo Ammannati.
 Giorgio Vasari *el Joven*. Planta de palacio en torno a un patio, de *La città Ideale*.

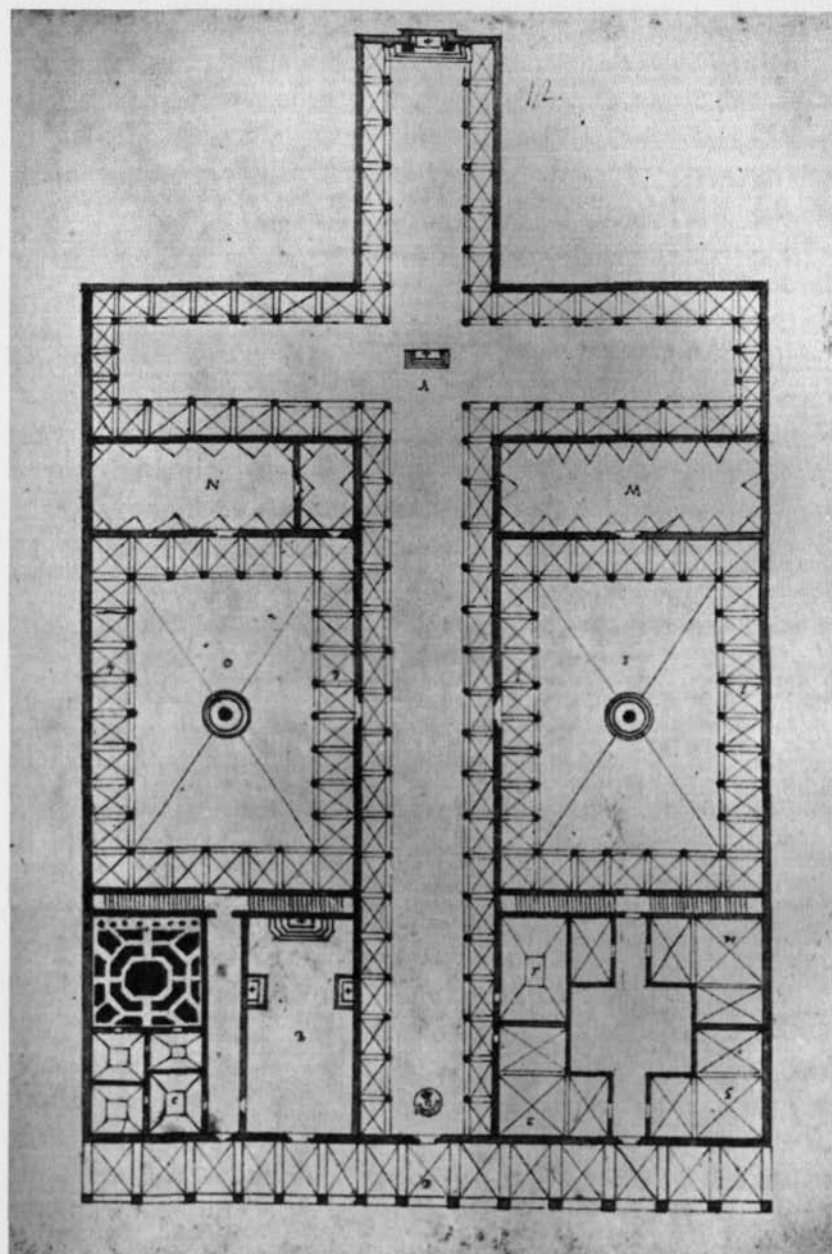
la abstracción del planteamiento, también cuentan con desigualdades con respecto a ésta que hablan de la conciencia clara del traxista en la relación entre orden formal y libertad del programa. Es notoria su preocupación por la situación de las escaleras, por la integración de patios diferentes en un organismo único y por la dotación de lugares especiales —entradas monumentales, etc.— capaces de acompañar el patio y la fachada en una intensidad figurativa y simbólica destinada a liberar de tales obligaciones a las demás piezas y partes.

Así, y frente a la destrucción palladiana del sistema antiguo, que tanta fortuna tendrá para iluminar los esquemas de edificación compacta mediante composición por elementos, los estudios y modelos de Ammannati destacan por su premeditado interés en el enriquecimiento y la continuidad del sistema claustral.

El tratadista más tardío del siglo xvi, **Giorgio Vasari** *el Joven*, autor de *La città ideale*⁵ (1598) dibujó también palacios claustrales de forma regular. Lo hizo con una casa en torno a un patio cuadrado, un esquema de palacio con tres patios, uno principal y dos secundarios, así como un hospital cruciforme con dos grandes claustros laterales. Aunque no insistió tanto como Ammannati, lo hace también de un modo bastante fiel al sistema antiguo, es decir, a la equivalencia conceptual entre esquemas muy ordenados y simétricos y otros que no necesitan serlo tanto y a la utilidad y riqueza de la dialéctica entre orden formal y libertad de los elementos arquitectónicos y del programa, como hemos venido definiéndolo.

LOS PALACIOS DE FORMA IRREGULAR

Hemos visto cómo ha tenido gran interés examinar la culminación que se produjo en el renacimiento romano en torno a las formas más regulares y los organismos más perfectos y completos de palacios en torno a un patio, pero no será menor el que pueda despertarnos el examen de los palacios irregulares, esto es, de los trazados palaciegos ideados por los arquitectos cuando, al disponer de terrenos



Giorgio Vasari *el Joven*. Planta de hospital, de *La città ideale*.

urbanos amorfos o complejos, debieron adaptarse a ellos utilizando al máximo las características de libertad que el sistema claustral les daba. Ello puso a prueba dicho sistema de modo muy especial, y, al haber llevado hasta el límite sus posibilidades y la elasticidad de sus principios, nos podrá revelar las altas cualidades de éstos de modo, si cabe, más intenso y evidente aún.

Los palacios para Pietro y Angelo Massimi en Roma de Baldassare Peruzzi

Pero si fue el palacio Farnesio, de Antonio da Sangallo *el Joven*, el más alto ejemplo del palacio de forma regular, debemos considerar ahora al conjunto que forman los palacios realizados para los hermanos **Massimi** por **Baldassare Peruzzi** el verdadero arquetipo de las soluciones irregulares. Éstos se llevaron a cabo entre 1532 y 1536, el año este último de la muerte de Peruzzi, bastante después del Giraud-Torlonia y del Baldasini de Sangallo, aunque precisamente antes del Farnesio, de modo que el arquetipo de los palacios irregulares resulta ser, curiosamente, más antiguo que el de los regulares. Peruzzi había realizado ya con anterioridad el pequeño ejemplo regular del palacio Ossoli, que hemos visto antes brevemente.

Lejos de poder modificar la ciudad a su conveniencia —como fue después el caso del palacio Farnesio—, Peruzzi se encontró con la contraria necesidad de aceptar unos terrenos de forma muy irregular tanto en los límites de sus paredes medianeras como en la alineación de la fachada sobre la Via de San Pantaleo, mixtilínea, además de tener que respetar y conectar las nuevas construcciones con unas casas existentes en la parte trasera, es decir, dando a la Piazza della Posta Vecchia.

Contamos también en este caso con espléndidos y detallados dibujos de Letarouilly, que tuvo el acierto de dar a este caso la importancia que tenía, y de dibujar, tanto en conjunto como por separado, las plantas de ambos palacios. A través de ellas podemos ver cómo Peruzzi, dejando atrás la casa o palacio viejo, proyectó en conjunto ambos palacios, de tamaño semejante, para poder vencer con éxito el grave inconveniente de la irregularidad.



Vue extérieure des deux Palais et des habitations voisines prise de la rue di S. Pantaleo



Plan du Palais de Massimi



Plan du Palais de Massimi

N. B. Palais de Massimi

N. B. Palais de Massimi

N. B. Palais de Massimi



N. B. Palais de Massimi

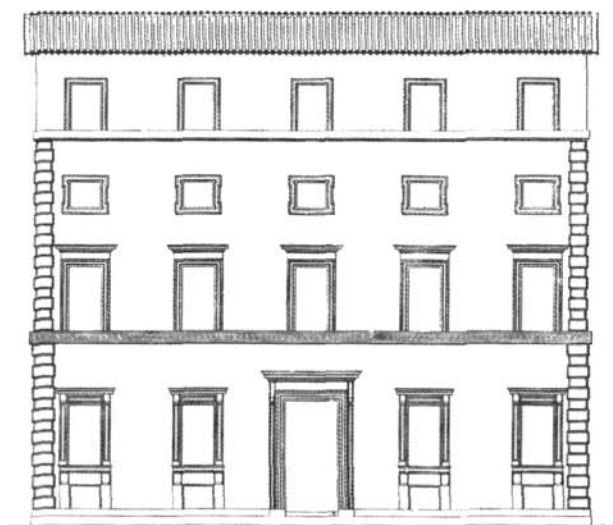
N. B. Palais de Massimi

N. B. Palais de Massimi

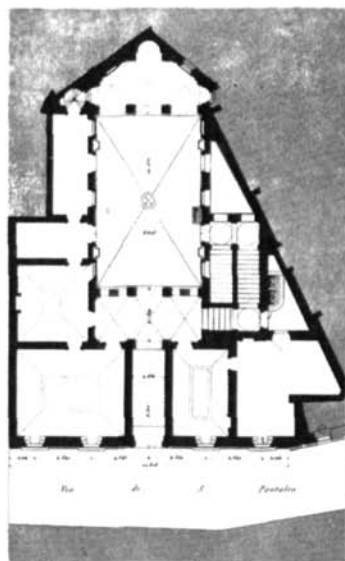
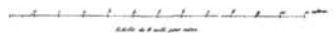
Y resulta de alto interés comprobar cómo, en la combinación realizada para resolver los dos palacios, empleó para cada uno un método distinto, entendidos estos métodos como las deformaciones concretas que el modelo regular y canónico, ya establecido por Bramante y Sangallo —y en el que él mismo había trabajado en muy pequeño tamaño—, ha de sufrir para lograr adaptarse con adecuación y soltura a la irregularidad. Todo ello respetando los principios del sistema y utilizando al máximo las posibilidades de su libertad.

Para ello, Peruzzi partió el solar en dos figuras muy diferentes. En la zona izquierda vista desde la calle, con una fachada recta y una medianera muy quebrada, dejó una forma casi triangular, destinada al palacio de Angelo, y a la derecha, con una fachada en curva y una medianera también algo quebrada, consiguió dejar un terreno casi rectangular, destinado al palacio de Pietro.

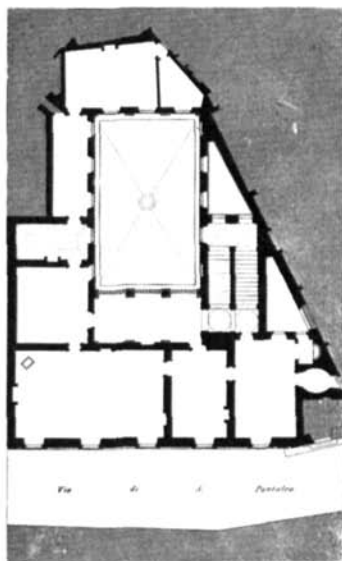
El terreno de Angelo tiene la fachada recta como el único dato regular que posee; la forma completa es extremadamente irregular. Por eso se aplicó en su trazado, casi como si se tratara de una suerte de plantilla, un esquema de palacio regular y simétrico pequeño, haciendo que las líneas del solar intervinieran sobre este esquema recortándolo violenta y directamente para adaptarlo a su propia e irregular figura. La medianera quebrada de la izquierda es ortogonal a la fachada, lo que permitió que el eje del palacio en profundidad fuera también ortogonal, disponiendo un portal en dicho eje que acomete en modo simétrico a un patio rectangular con una sola galería claustral, ésta de acceso. A la izquierda del portal, de la galería y del patio se situaron varias salas rectangulares de diferentes tamaños y proporciones. En el fondo del terreno, las medianeras de los viejos palacios dieron lugar a un espacio externo de forma triangular y absidal. A la derecha, el resto del espacio disponible se acomodó a la fuerte oblicuidad del límite con el otro palacio, y dio lugar a una sala rectangular, a otra completamente irregular y a que la escalera, en posición canónica, dejara dos patios triangulares que ayudan a mejorar la iluminación y la ventilación. En el piso de arriba se procede de un modo muy semejante, y se logra que, aunque las salas y habitaciones del palacio son todas distintas



Elevation Principale



Plan du rez de chaussée



Plan du premier étage



Baldassare Peruzzi. Alzado y plantas del palacio para Angelo Massimi, Roma, Italia (según Paul Marie Letarouilly).

y la figura del conjunto muy irregular, la percepción no lo sea. La fachada se presenta simétrica, y al patio se entra por el eje y es un espacio rectangular. Las imágenes resultan todas ellas ordenadas, tanto incluso que el patio, aunque se corrigió para igualar sus fachadas laterales, no tiene artificios, pues no los necesita; es una forma demasiado unitaria, con tres alturas en tres de sus frentes y dos en el fondo. El frente principal a la fachada cuenta, además de las tres alturas, con unos salones muy altos en el *piano nobile*, lo que hace que la tercera planta esté mucho más alta y que su imagen no salga al patio, escondida por la cubierta de la galería de acceso.

Así pues, el palacio de Angelo logra pertenecer al esquema regular más ortodoxo –el de los palacios Baldasini y Ossoli– a pesar de su planta irregular y rota: tener unidad formal a pesar de su condición incompleta y, en gran parte, amorfa. Peruzzi sabía, o comprobó, que una forma regular recortada podía permanecer dentro del sistema, y logró además que esta irregularidad –o, mejor dicho, esta regularidad incompleta o fracturada– sólo pudiera percibirse en el dibujo de la planimetría. Como sabemos que los arquitectos renacentistas no conocieron las casas romanas de Ostia o de Pompeya, con excavaciones muy posteriores, hemos de reconocer que el arquitecto llegó a manejar con mayor complejidad, soltura intelectual y alto refinamiento, lo que en aquellas casas fueron descubrimientos no menos importantes, pero más ingenuos o espontáneos y menos complejos o menos logrados.

Orden y desorden tomaron en este palacio una expresión muy singular al conservarse en él gran parte de la regularidad y de la simetría de los modelos ortodoxos, así como su apariencia; para ello se recortó la forma por sus bordes y se ocultó la condición incompleta de la regularidad mediante el continuo urbano.

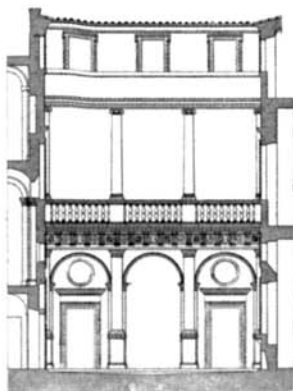
En cuanto al palacio de Pietro, la solución que se dio fue completamente distinta. A pesar de que se había reservado para este palacio una forma casi rectangular del terreno, el plan regular del sistema se alteró por completo al utilizar sus propias libertades.



Coupe générale sur la longueur



Elevation de la cour, côté du fond



Elevation de la cour, côté de l'Entrée

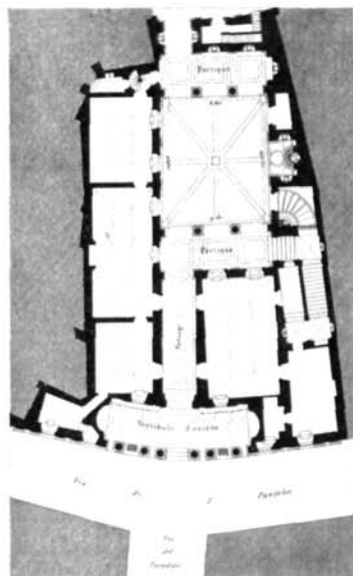
La decisión fundamental fue la situación del pasillo o portal de acceso, que parte de una fachada simétrica, pero que accede a un extremo o lateral del patio. Es decir, el largo portal hace el papel de eje de simetría de la curva fachada, que tiene un gran porche o vestíbulo al aire libre, y que se ofrece como fondo de perspectiva de la Via del Paradiso. Pero este sistema en forma de T no tiene su eje en coincidencia con el del patio, sino que, como hemos dicho, desemboca en él por el extremo izquierdo.

Todo el palacio está lleno de ingeniosos y, a veces, ligeramente forzados artificios, en coherencia con lo que se ha conocido como *manierismo*. La fachada curva tiene su parte basamental resuelta mediante seis columnas centrales, exentas, que dan paso al vestíbulo externo citado, y que tienen a cada lado cinco pilastras en bajo relieve adosadas al muro, de manera que este cuerpo basamental es figurativamente continuo aunque espacialmente no lo sea, pues en el centro forma el porche y en los extremos un cierre macizo; cada uno de ellos presenta dos ventanas, que iluminan las piezas que dan a la calle. La disposición de estas piezas es del todo singular, pues las de la izquierda se apoderan de un espacio que correspondería en realidad al terreno del palacio contiguo, pues el límite medianero de éste detrás de estas salas corresponde al extremo del vestíbulo abierto. Por la derecha, salas y límite coinciden, pero en ambos casos el espacio iluminado por las primeras ventanas es un artificioso y pequeñísimo reducto, dispuesto para justificar apenas la existencia del hueco.

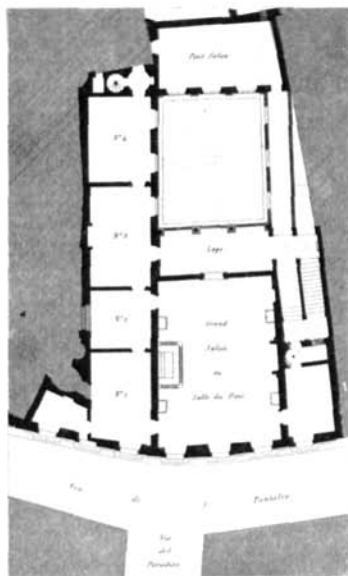
De este modo, la situación de la fachada no coincide con el verdadero palacio que tiene detrás, sino que aquélla ocupa un espacio mayor, desplazado hacia la izquierda, y que da a éste un tamaño aparentemente mayor que el que realmente tiene. El patio, mucho menos alargado que el del palacio de Angelo, está bastante retrasado y tiene sólo dos galerías claustrales, las paralelas a la calle. La primera conecta con la escalera, que está en situación canónica, pero que se desarrolla hacia delante y dentro del macizo, y no hacia atrás y a lo largo del patio, como en el palacio de Angelo y en los



Elevation Principale



Plan du Rez-de-chaussée



Plan du Premier Étage

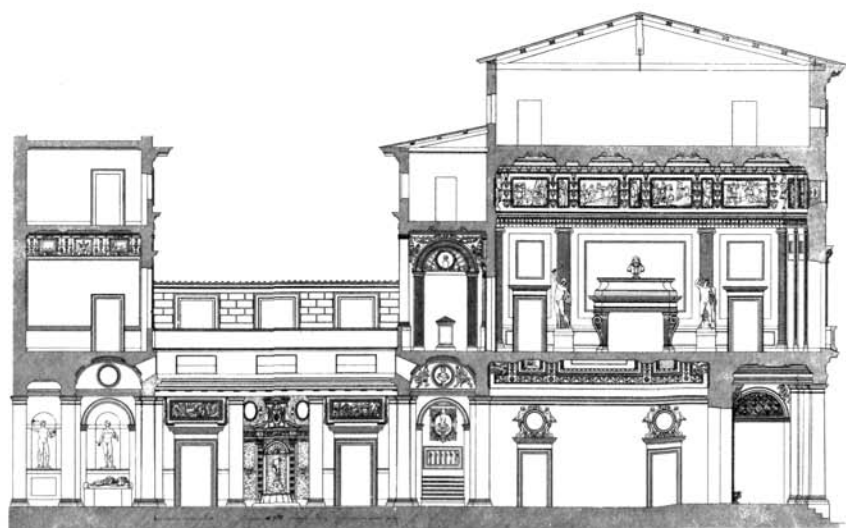
ejemplos regulares, aprovechando para ello la condición retrasada del patio. La segunda galería conecta con la casa antigua y desaparece arriba para dejar lugar a una sala.

La disposición de éstas huye también de las convenciones del sistema —aunque podríamos decir que no de sus leyes más básicas y obligadas—, pues en vez de constituir crujías que siguen los lados del patio doblando las esquinas, se disponen en líneas yuxtapuestas a las que invita más el espacio reservado a ellas, un área alargada a la izquierda y una profunda área delantera. En ambos pisos el área alargada se ocupa mediante una larga crujía de salones y a ella se yuxtaponen un gran salón central, más profundo que ancho, además de otro lateral y extremo.

La sección longitudinal es muy irregular, como en el palacio de Angelo, con el salón principal muy alto y otra habitación superior. En el patio, se ha cuidado mucho la coherencia de los frentes pequeños que tienen las galerías, pero se ha despreciado, por el contrario, la regularidad de los laterales, que son tan distintos como los diversos espacios que tienen tras ellos. Así, si en el trazado del palacio se oculta —como ya se hizo en el de Angelo— la irregularidad que realmente tiene para hacer que aparezca formalmente mucho más coherente de lo que es, también se acepta algo, como hemos visto en el patio, lo que la irregularidad bien llevada puede tener de rico y de pintoresco.

En la historiografía arquitectónica ha sido tópica la consideración de la fachada a la calle, en la que destaca su condición curva, la existencia de un vacío tras las columnas en el piso basamental y las apaisadas ventanas de los dos pisos superiores. Todo ello se ha considerado como las señas de identidad del manierismo.

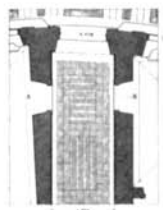
Sin desmentir en absoluto dicha interpretación, interesa enriquecerla al destacar el modo en que hemos ido viendo cómo dichas consideraciones no son objetivos figurativos puros, sino sobre todo cuestiones de método. Ya hemos visto el porqué de la fachada redonda, que dulcifica el ángulo obtuso de una posición obligada, así como las razones del vestíbulo abierto para desplazar la simetría y hacer más



Coupe générale sur le Vestibule, le passage, les deux Portiques et la Cour

échelle de 0 mètre pour 10 mètres

J. J. Peruzzi et Baldassare Peruzzi



Plan d'une Partie
du Passage
en coupe



VUE DU PASSAGE ENTRE LE VESTIBULE ET LA COUR DU PALAIS PIETRO MASSIMI (VI 20)



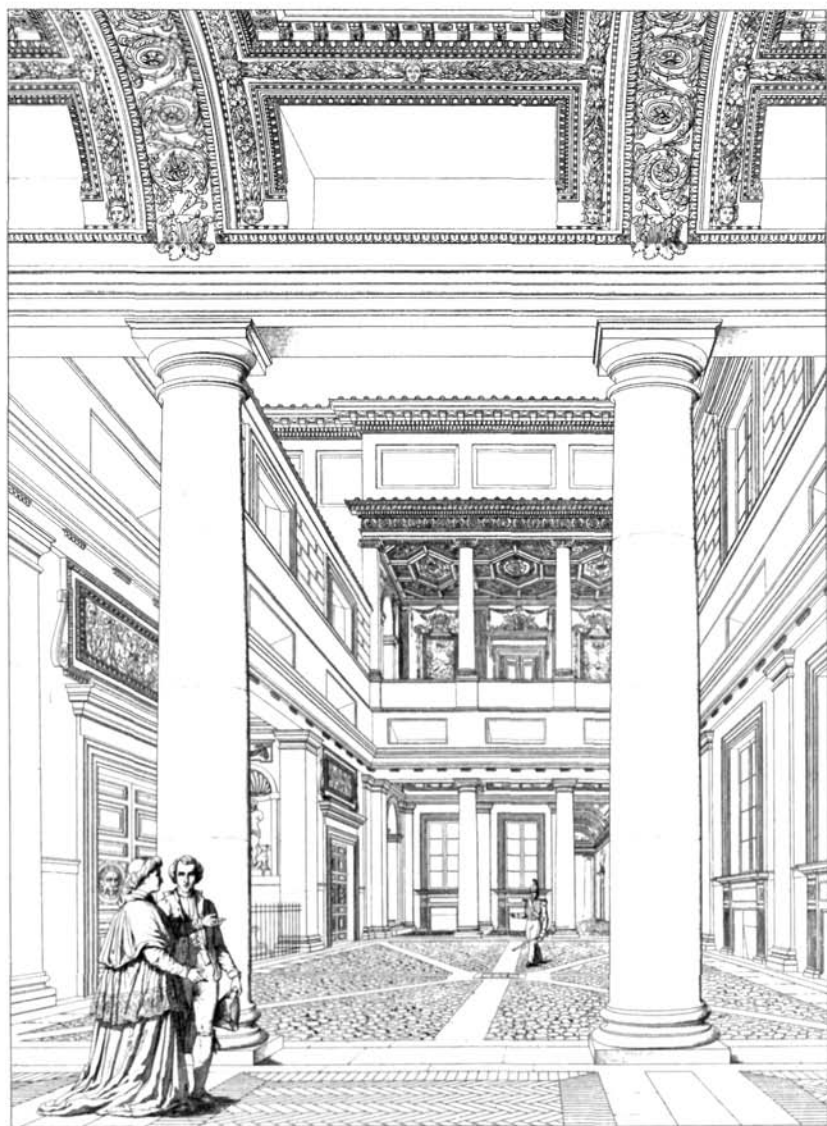
Coupe prise
sur la ligne V N du plan
en coupe

Baldassare Peruzzi

profunda la posición del patio. La libertad de la fachada enlaza con las fachadas sangallianas que habían eliminado la presencia rafaelesca y bramantesca de los órdenes, como ya vimos, y se aumenta aún al atreverse a utilizar el sentido común al dar a los huecos intermedios una posición apaisada, al ser los huecos superiores de los salones de la planta noble —como se hizo también en el palacio de Angelo— y realizando del mismo modo los superiores, que dan a espacios de desván. La potencia de la cornisa y del intenso grafiado de los sillares enlaza todavía, sin embargo, con las tradiciones florentinas.

Por otro lado, resulta muy interesante comprobar que la solución definitiva que aquí se describe y analiza no fue nada inmediata, pues se conserva en la Galleria degli Uffizi de Florencia un proyecto primitivo para el palacio de Pietro, mucho más empírico y menos culto, pero que se desestimó. En él la extrema irregularidad de los terrenos se acometía con la inmediatez que habíamos observado en algunas casas de la antigüedad romana. El patio se aceptaba como un espacio trapezoidal, ladeado hacia la derecha y con dos galerías: la izquierda, que prolonga el portal, y la del fondo. Los locales y salas se adaptaban a la irregularidad; la escalera se situaba en posición canónica pero con trazado transversal. Tan sólo el vestíbulo exterior, el porche de columnas, prolongado en forma de T con el portal de entrada que enlazaba ahora con la galería claustral izquierda, constituía tanto el único gesto compositivo como el germen de la solución mucho más elaborada y culta que finalmente se decidió.

La relación entre orden y desorden ha sido en el palacio de Pietro, y como hemos visto, completamente distinta que en el de Angelo, casi opuesta, si se quiere. Frente al esquema regular y ortodoxo empleado en éste de forma incompleta, en aquél se han recogido muchas de las libertades y alteraciones que el sistema permite, utilizándolas con gran artificio pero también con gran inteligencia y sentido. El proyecto conjunto de ambos se erige en todo caso como el ejemplo más cualificado, atractivo y completo de los palacios en torno a un patio y de formas obligadamente irregulares.



Baldassare Peruzzi. Dibujo del patio del palacio para Pietro Massimi, Roma, Italia
(según Paul Marie Letarouilly).

El palacio Cambiaso de Galeazzo Alessi

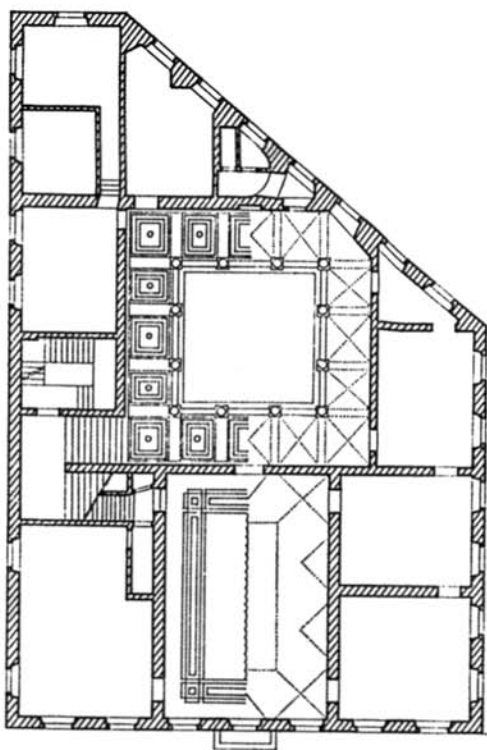
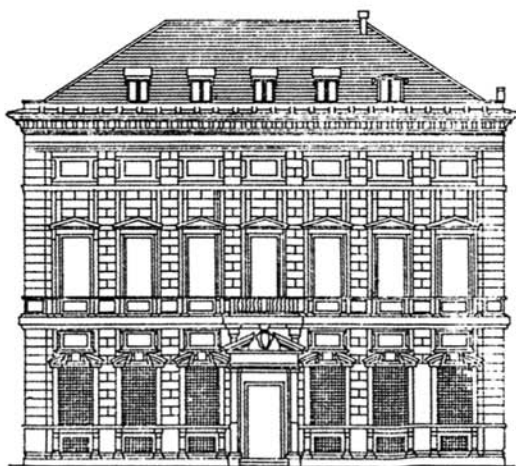
Una interpretación muy distinta de la utilización de las libertades o permisividades del sistema –de la utilización del manierismo, si se prefiere– fue la del arquitecto **Galeazzo Alessi** en el **palacio Cambiaso** (1548 y siguientes), en Génova, construido en un terreno exento de forma pentagonal irregular, es decir, de forma rectangular incompleta, a la que se ha suprimido un área en triángulo.

La solución de Alessi es muy extrema y radical, además de interesante, y se emparenta en cierto modo con la decisión de Peruzzi en el palacio de Angelo Massimi al recortar o trazar de forma incompleta el modelo regular. El palacio se traza, en efecto, como si fuera regular, con una escalera en disposición canónica, y con una crujía primera demasiado ancha, pues el patio, de un cuadrado perfecto y de galerías completas de cinco tramos, no llega a caber del todo: la planta de la esquina superior derecha de la galería se convierte en un triángulo rectángulo isósceles. Es como si Alessi sintiera el placer de llevar las cosas al extremo, evidenciando la radicalidad del artificio y, con ella, la supervivencia del sistema y el amplio alcance de sus libertades.

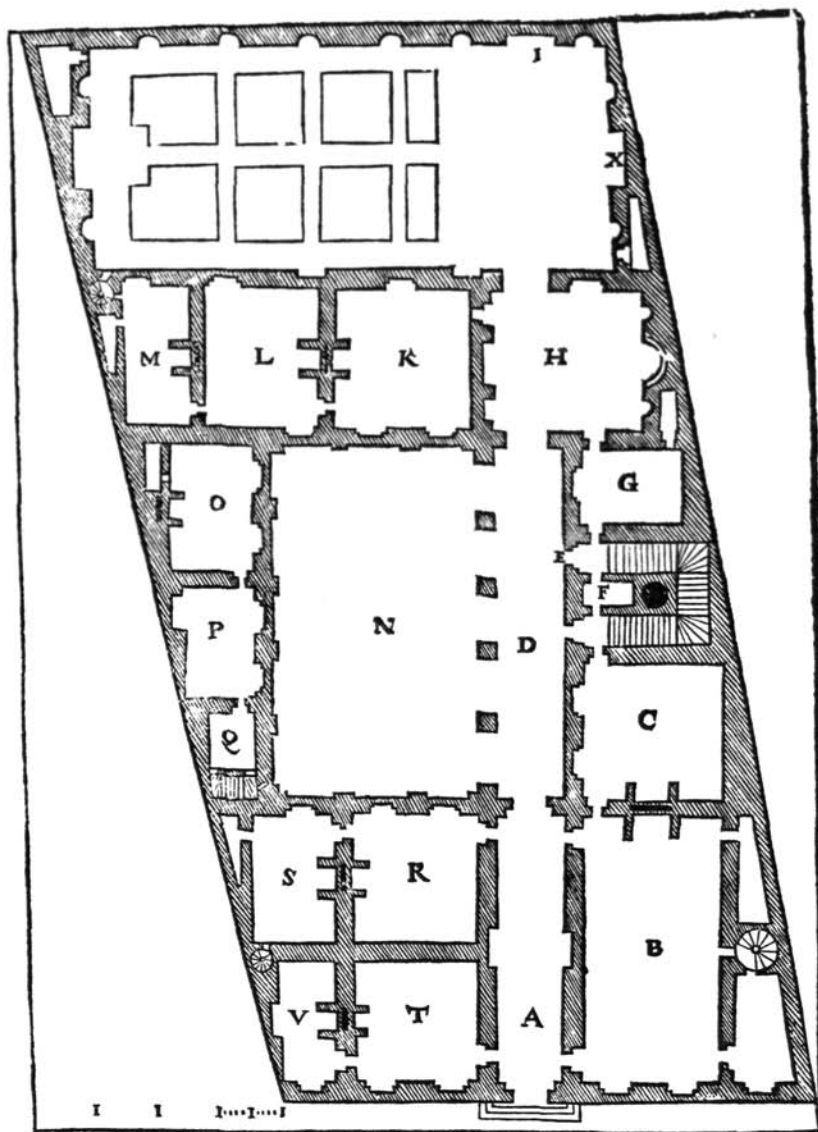
Los palacios irregulares en la tratadística

Resulta curioso observar que en sus libros Serlio dibujó también varios modelos de palacios en torno a patios y con formas irregulares, es decir, sobre terrenos que así son y que él llama “forme fuori di squadra”. La mayoría de ellos son de un perímetro completamente irregular, muchas veces formado por lados quebrados, que conservan del orden compositivo casi siempre la existencia de una fachada simétrica, la posición central del portal y el patio regular, con galerías o sin ellas. Existe algún ejemplo más irregular todavía, con patio de tres galerías que exhibe así su falta de unidad.

Y por fin dibujó y editó uno (“Della sesta propositione d'un sito fuori di squadra”), que se inserta en un romboide paralelo y de intenso y geométrico interés. Partiendo de una fachada simétrica y dejando que este cuerpo principal tenga una doble crujía, el portal puede prolongarse



Galeazzo Alessi. Alzado y planta del palacio Cambiaso, Génova, Italia.



Planta de palacio del libro *I sette libri dell'architettura* de Sebastiano Serlio, titulada: "Della sesta propositione d'un sitio fuori di squadra".

en una galería claustral, única y en posición derecha, pues la figura romboidal ha dejado sitio para el patio y para que todavía haya a su izquierda una escalonada y pequeña crujía. A la derecha de la galería, una escalera en posición central divide el espacio para disponer una sala pequeña y otra grande. El proyecto está recorrido por la necesidad de corregir la triangulación en todos y cada uno de los extremos que tropiezan con las líneas oblicuas de borde, sin que se acepte la influencia directa de éstas más que en espacios residuales. El palacio acaba en un patio cerrado, del tipo de los peristilos, pero sin galería ni columnas, al que conduce un salón desde la galería claustral.

El palacio está entre medianerías y la simétrica fachada —que Serlio también dibuja— esconde la irregularidad de su traza planimétrica, que no se presenta así, nunca, ante la posible percepción del usuario o visitante. Tal parece, pues, y como en tantas ocasiones, que el orden aparente se esté entendiendo como un auténtico principio, un objetivo muy alto a perseguir por encima de tantas cosas. No parece que exista en el sistema claustral otra coherencia que ésta. Las cosas han de ser perfectas o parecerlo, pues es preciso reconocer que la apariencia de la perfección, al presentarse como perceptivamente exacta, viene a equivaler en buena medida a la perfección auténtica, representando en todo caso un triunfo del orden arquitectónico sobre el desorden y el azar urbano y natural.

¹ BENEDETTI, SANDRO, *Fuori dal classicismo. Stetismo, tipologia, ragione nell'architettura del Cinquecento*, Multigrafica, Roma, 1984.

² El palacio Giraud-Torlonia tiene una planta de 41 x 41 m, mientras que el palacio Palma, o Baldasini, tiene unos 26 m de ancho por 34 m de fondo.

³ FOSSI, MAZZINO (ed.), *Bartolomeo Ammannati. La città. Appunti per un trattato*, Officina, Roma, 1970.

⁴ Los palacios de doble patio se construyeron en Madrid en el siglo XVII, como el de la Cárcel de Corte, actualmente Ministerio de Asuntos Exteriores.

⁵ STEFANELLI, VIRGINIA (ed.), *Giorgio Vasari il giovane. La Città ideale. Piante di chiese (palazzi e ville) di toscana e d'Italia*, Officina, Roma, 1970.

**LOS PATIOS
COMO SISTEMA
DE ORDENACIÓN
EN LOS CONJUNTOS
DE PROGRAMA
COMPLEJO**

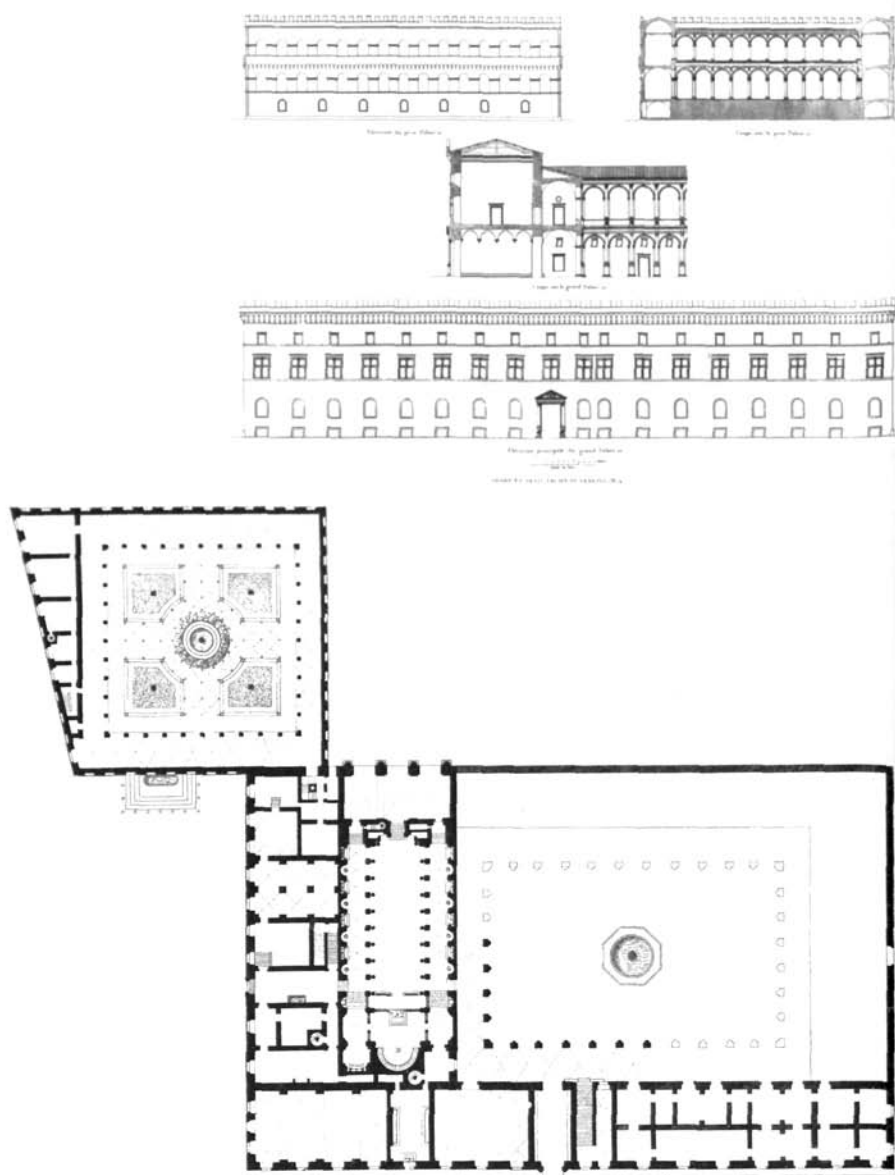
Además de los palacios como edificios separados o individuales, el sistema de patios, en el período renacentista y en aquellos otros derivados de su tradición, fue también común para los edificios más complejos, como ya se ha visto al hablar de las estructuras *perplejas* de la edad media y del renacimiento primitivo.

En Roma, interesan en nuestro caso algunos aspectos del conjunto de los **palacios de Venecia**, yuxtapuestos y acomodados a la forma urbana, y que también dibujó Letarouilly. El antiguo es muy curioso, pues es un claustro puro sin crujías, salvo una que es triangular para acomodarse a la ciudad, es decir, como corresponde a su época y ocurría, tal como vimos, con tantos claustros de las catedrales medievales. El grande y moderno encierra, con su fachada continua, un gran templo y un claustro, cuya doble crujía principal rodea la iglesia por su cabecera y su lateral para constituir el verdadero palacio. Se caracteriza por su programa mixto, comprendiendo un templo y constituyendo así uno de los edificios de programa complejo que llamaremos conjuntos. Los templos que por lo regular componen estos conjuntos –pues se trata siempre de conjuntos religiosos– son individuos arquitectónicos completos que no pertenecen al sistema claustral, si bien son integrados por éste a la perfección, ofreciéndoles incluso, las más de las veces, el papel de protagonistas que por su jerarquía en el uso y en el significado normalmente tienen. Pero pasemos a analizar algunos conjuntos romanos, en los que contamos también con los magníficos levantamientos de Letarouilly.

El hospital del Sancto Spirito en Roma

Construido en el tiempo y principalmente por **Baccio Pintelli**, **Antonio da Sangallo** y **Ottavio Mascherino**, el **hospital del Sancto Spirito** en Roma es un conjunto que revela con mucha claridad sus principios de yuxtaposición de individuos arquitectónicos.

El hospital propiamente dicho, con sus anchas naves seudoeclésiasticas, forma una figura en T cuyo brazo principal se apoya sobre la alineación urbana, y que deja dos grandes ángulos cóncavos para que en ellos se yuxtapongan otros edificios. Hacia la orilla irregular que el



Alzados, secciones y plantas de los palacios de Venecia y la iglesia de San Marcos, Roma, Italia (según Paul Marie Letarouilly).

río Tíber ofrece, se apoyó un claustro sin apenas crujías y con sólo dos de las galerías claustrales, que no son además ortogonales entre sí por efectos de la geometría externa. Tanto este claustro como el propio hospital nos hablan de nuevo de la posibilidad de que los edificios –los *individuos* arquitectónicos– sean irregulares e incompletos, aunque tipológicamente puedan considerarse enteros. El hospital no es una cruz completa, pues para ello le falta un brazo, y los tres que tiene son todos de tamaño distinto. Sin embargo, como edificio es una unidad; es decir, no es una parte de algo que se complete con otras partes distintas, adquiriendo sentido si se considerase por separado. El claustro no ortogonal y abierto al río es un individuo menos completo todavía, pero tampoco podría considerarse exactamente una parte, a no ser que fuera en relación con el propio hospital.

En el ángulo derecho se sitúa un verdadero y completo edificio de dos grandes patios. Podemos considerarlo tanto una pieza del hospital –que constituiría su condición absolutamente completa con la disposición cruciforme y los edificios o claustros que a ella se acodalan– como un edificio independiente, pues se separa incluso de la nave hospitalaria mediante pequeños patios a fin de disponer una importante crujía de refectorio y cocinas. Esta crujía se repite entre los dos claustros para alojar un segundo refectorio y rodeándolos por los otros dos lados y para distintas dependencias. Hasta aquí, pues, el hospital propiamente dicho.

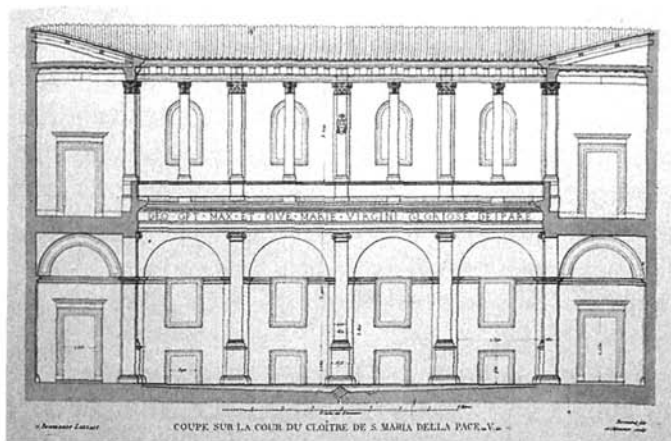
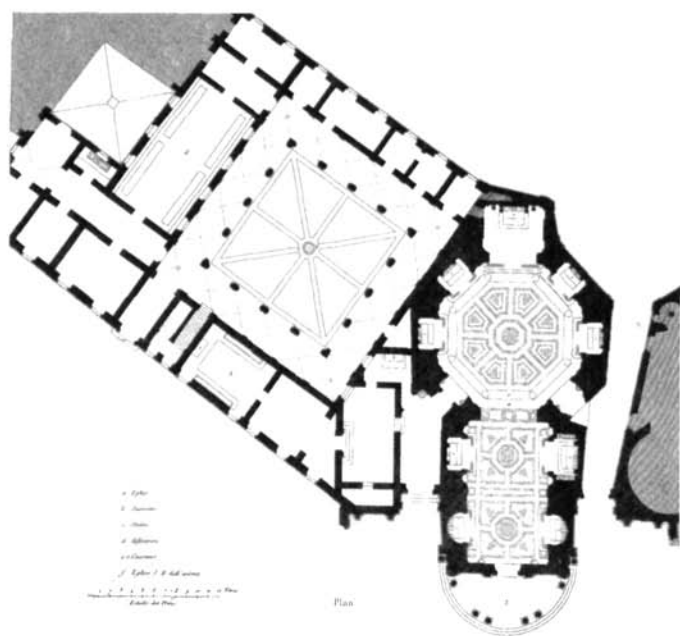
Contiguo al hospital, entendido como tal forma, se produce un gran palacio de claustro cuadrado (el palacio del Comendador), que tiene una profunda crujía delantera que continúa la dimensión de la nave hospitalaria y que se abre en el centro para disponer un portal en el eje mismo del claustro. Este palacio tiene también crujía a su izquierda, situada contra la que está en la posición extrema derecha del edificio hospitalario de los dos patios, formando una crujía doble. Aunque estas dos crujías están en continuidad de uso y de espacio mediante la existencia de muchas puertas de paso entre ambas, y hasta existe algún elemento de carácter común, el muro que las divide

puede decirse que es *medianero*, conceptual y arquitectónicamente hablando, pues ambas partes –el edificio hospitalario de los dos patios y el palacio del Comendador– son dos edificios del todo distintos, aun cuando compartan elementos murales o fundan algunos de sus usos. Es decir, son dos individuos arquitectónicos enteros e independientes, aunque, de hecho, estén unidos en la formación de un único conjunto, pues éste, como puede adelantarse ya, tiene dentro de sus leyes la de estar compuesto, precisamente, mediante individuos arquitectónicos que pueden considerarse *enteros*, estén o no completos, valga la distinción.

Después del palacio del Comendador, que a la derecha presenta tan sólo su escalera, en situación y forma canónicas, está la iglesia, en posición oblicua para seguir la dirección de la calle lateral. Ya habíamos dicho que una iglesia no pertenece al sistema claustral, evidentemente, pero se aloja en su seno en cuanto a la configuración de conjuntos, que casi siempre la contienen como indispensable elemento de su uso y carácter. Es también, obviamente, un individuo arquitectónico entero y siempre completo –puede decirse que, al contrario que un individuo claustral, un palacio, no tiene capacidad de ser incompleto–, y normalmente, como ya habíamos dicho, preside por su uso y significado, el conjunto en el que se inserta. Tras la iglesia, el hospicio de los niños: otro palacio en torno a un claustro cuadrado, rodeado completamente de crujías y que finaliza el conjunto hospitalario. Algunas de sus leyes se han ido revelando con cierta claridad, como las de la geometría urbana, cuyas alineaciones se siguen con tanta docilidad como irregular aparece la trasera al enfrentarse en este caso al perfil naturalista del río.

Los conjuntos de Bramante: Santa Maria della Pace y la Cancelleria

El conjunto de **Santa Maria della Pace**, en Roma, realizado por **Baccio Pintelli**, por **Bramante** y acabado por **Pietro da Cortona**, quien realizó la iglesia y le dio su habilidosa y escenográfica disposición urbana, es un conjunto de mínima complejidad: una iglesia



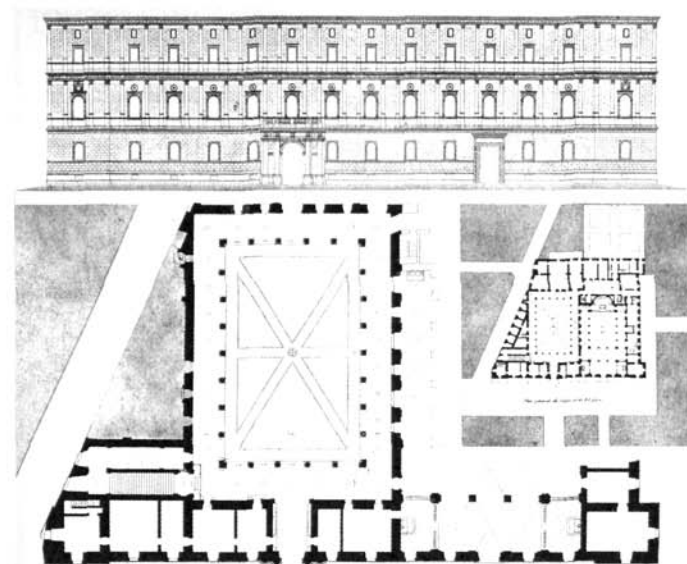
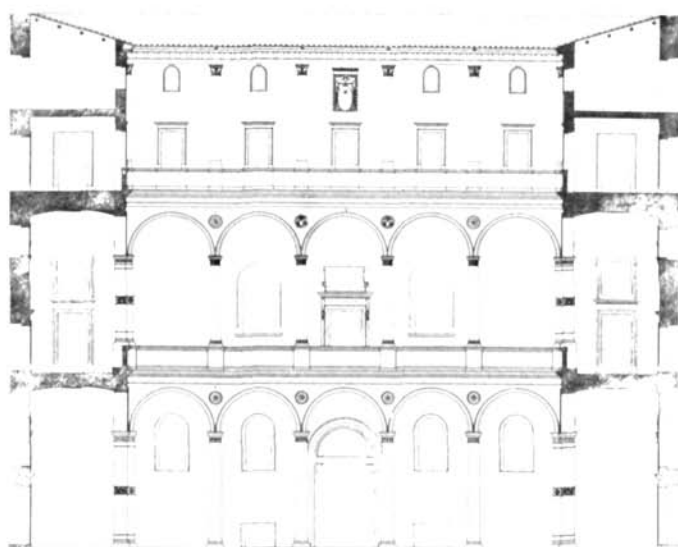
Planta de Santa Maria della Pace y sección del claustro, Roma, Italia (según Paul Marie Letarouilly).

más su claustro, rodeado de crujías excepto por donde la iglesia es contigua a él, y con el templo oblicuo, la máxima complejidad de este caso.

El *palacio* claustral es de patio cuadrado, pero de vanos pares, o sea, con un macizo en su centro, porque lógicamente no tiene la entrada en el eje, sino que da directamente a una galería lateral. Las crujías que rodean este claustro perfecto en su trazado planimétrico, muy curioso, elegante y de aspecto sencillo, son de dimensiones muy desiguales y una de ellas oblicua para adaptarse a la forma urbana. Iglesia y *palacio* constituyen en este caso, y con especial claridad, los dos individuos arquitectónicos *enteros* que forman el conjunto. Y nótese que un *palacio* claustral contiguo a una iglesia, siendo necesariamente *entero* como tal individuo arquitectónico, siempre es necesariamente incompleto, pues siempre le ha de faltar, al menos, la crujía que corresponde al lado de la iglesia.

El conjunto de la **Cancelleria** (hacia 1503), también en Roma y realizada por **Bramante**, es un conjunto de mayor importancia, pero que tampoco presenta una gran complejidad. La que tiene surge también, sobre todo, de la forma del terreno urbano, afectado por un lado fuertemente oblicuo.

Compuesto por una iglesia (San Lorenzo in Damaso) y un *palacio* claustral, la gran profundidad de su patio se ha trazado hasta hacer coincidir su esquina trasera izquierda con la alineación oblicua, al tiempo que la galería del fondo supera el ábside del templo para conectar con el pequeño patio tras él. Delante del patio hay una crujía, que en el templo se convierte en capillas y en pórtico de entrada, además de generar una fachada continua de gran atractivo que no deja ver en absoluto la configuración del conjunto más que por la presencia algo enigmática de dos puertas de acceso. La gran fachada, sin proporciones de conjunto que la midan al tratarse de una larga serie, apoya el éxito de su configuración en la estratificación de sus tres niveles horizontales, de la misma dimensión en altura, fuertemente grafiados por los sillares, los órdenes dobles y sus entablamentos y los huecos. Es muy atractivo que la fachada, aunque



Donato Bramante. Sección, alzado y plantas del palacio de la Cancelleria, Roma, Italia (según Paul Marie Letarouilly).

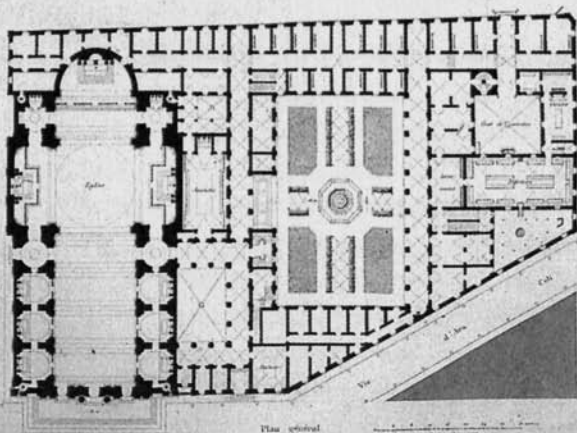
prepara al doblarse unos pequeños chaflanes que ayudan a lograr la oblicuidad, ignora a ésta, en realidad, y se produce exactamente igual que si la esquina fuera ortogonal. El resultado es el volumen urbano y no eclesiástico probablemente más logrado de la Roma renacentista.

La condición seriada del frente permite disponer las puertas en cualquier lugar, por lo que la del patio se ha puesto en el eje, situando la escalera en posición canónica si bien en forma perpendicular. De acuerdo con las intenciones normales del sistema, el patio se produce como forma perfecta, aunque no sea cuadrado, y a despecho de todas las irregularidades que, como será tradición en el sistema, tal y como ya sabemos, quedan ocultas. El patio es magnífico, con los dos primeros pisos dóricos y de bóvedas y arquerías de la misma altura, pero de columnas de distinto tamaño, para que las de arriba puedan descansar enteras sobre el podio que hace de barandilla. Las pilastras de las esquinas se han diseñado cuidadosamente en L, con objeto de que en cada paño quepa el ancho de las molduras del arco. El piso de arriba es cerrado, con pilastras corintias sobre basamento y con dos huecos, pues el piso está dividido en dos niveles.

LOS GRANDES CONJUNTOS DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS EN ROMA

El conjunto de la casa profesa de los jesuitas en Roma, que incluye la iglesia del Gesù y el llamado Colegio Romano, con la iglesia de San Ignacio, son dos grandes conjuntos religiosos que se concibieron y realizaron como tales aunque se construyeran durante bastante tiempo. Ocupan grandes manzanas aisladas de la ciudad de Roma y ambos terrenos, de gran tamaño, son de forma irregular.

La **iglesia del Gesù** y la **casa profesa de los jesuitas** las realizaron sucesivamente **Vignola, Della Porta** y **Rainaldi**. Puede decirse que la iglesia —superposición de las plantas central y longitudinal, superando su confrontación y favoreciendo una disposición suficientemente adecuada para la liturgia— supuso la creación de un modelo de iglesia de los jesuitas en todo el mundo, como es bien sabido.



EGLI HA DEL GELATO ET CASA PROFESSA ME' GELATO, DUE

Vista del patio y planta de la iglesia del Gesù y de la casa profesa de los jesuitas en Roma, Italia (según Paul Marie Letarouilly).

Concebida por Vignola y terminada por della Porta, su calidad e importancia es muy superior a la del resto del conjunto, si bien la unidad que componen ambos es especialmente importante por lo que respecta al conocimiento e ilustración de nuestro tema. Éste presenta cuestiones de interés, aumentadas por la existencia de este magnífico templo, sobre el que podría decirse que es un modelo ideal. Interesa sobre todo ver cómo un templo de estas características se integra o aumenta mediante un gran complejo residencial y de servicio.

Véase, en primer lugar, cómo la colocación de la iglesia se lleva al extremo más amplio del terreno, posición inevitable por su gran dimensión en planta, de un lado, pero también en la que el templo puede ejercer su más importante papel urbano, al mostrar su poderoso lateral a la calle y su atractiva fachada hacia la plaza. La iglesia protagoniza así el conjunto tanto desde su gran volumetría y altura como desde esta privilegiada posición frente a la ciudad.

Pero, a la vez, lo anterior significa precisamente que el templo se situó con respecto al conjunto sin establecer ningún ritual compositivo. Para realizar el resto del conjunto –cuyo proyecto se atribuye a Girolano Rainaldi– se trazó una fachada mural y continua según las alineaciones de las calles, formando un recinto parcialmente ocupado por el templo, cuya subdivisión del área restante habría de definir la disposición de la casa profesa.

Posteriormente al rasgo perimetral de la fachada, se trazaron dos grandes galerías o corredores transversales, es decir, paralelos al cuerpo eclesial considerado éste longitudinalmente. Una de estas galerías origina la entrada a la casa profesa por la misma fachada que la de la iglesia. En el interior, e inmediatamente a esta entrada, se produce un pequeño claustro, cuya galería derecha está formada por un tramo posterior a la entrada, y a su izquierda, la sacristía y otras dependencias de la iglesia.

Entre estas dos grandes galerías se situó un gran patio o claustro principal asimétrico a ellas, y entre el patio y la galería de acceso, una crujía destinada a disponer escaleras y algunas dependencias,

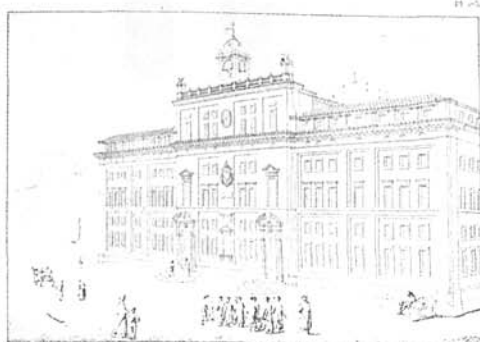
así como una unión con el patio o porche que da a él, mientras la otra se convierte directamente, y por el contrario, en galería porticada del claustro en toda su longitud. El límite trasero del claustro se ha situado coincidiendo exactamente con los hombros de la iglesia –es decir, con los muros rectos que cierran las capillas centrales traseras y sirven de arranque del ábside–, de modo que tras él pueda situarse una doble crujía, partida y servida por otra galería interior. La crujía externa se encarga de resolver tanto la oblicuidad de la calle como la irrupción del ábside.

Hacia la derecha, y afectado por la gran oblicuidad de la Via d'Ara Celi –que también convierte en un área triangular las crujías delanteras del claustro– resta un área trapezoidal ocupada por los servicios –cocina, refectorio, etc. – y que se ordena mediante un patio pequeño, conectado directa y funcionalmente a la calle trasera.

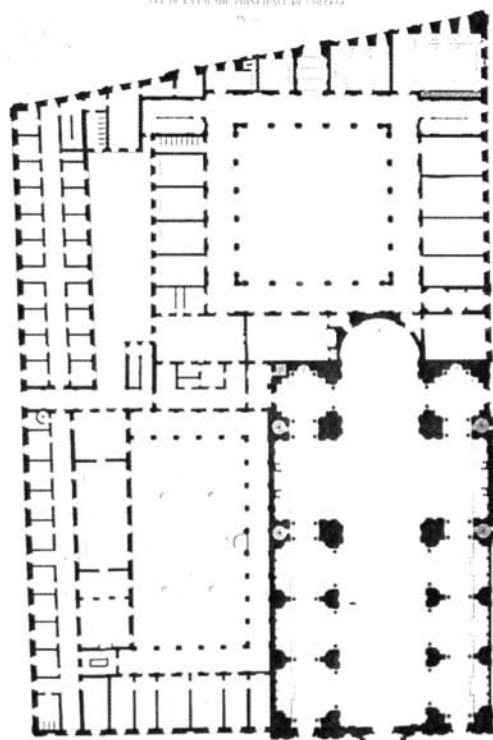
Resulta evidente la mano maestra de Rainaldi en la solución de este complejo programa mediante una habilidosa dialéctica entre orden y desorden, geometría e irregularidad, y consigue, como siempre, dejar a ésta casi del todo oculta para que brille la primera. Lograr un orden interno casi perfecto respetando por completo los incómodos rasgos de la forma urbana puede entenderse como una de las principales virtudes, cívicas y arquitectónicas de estos conjuntos.

La **iglesia de San Ignacio** y el **Colegio Romano** fueron realizados por **Ammannati, Zampieri, Grassi y Algardi**. De nuevo situado en un gran terreno urbano aislado, rodeado de calles y de forma irregular, esta vez trapezoidal. La iglesia, con una magnífica traza basilical derivada del arquetipo de Vignola, no es, sin embargo, un ejemplar tan intenso como aquél. Se sitúa también en un extremo del terreno, y ofrece igualmente su lateral a la calle y su frente a la pequeña y sofisticada plaza¹ con su mismo nombre, sin establecer ninguna relación compositiva con el resto del conjunto.

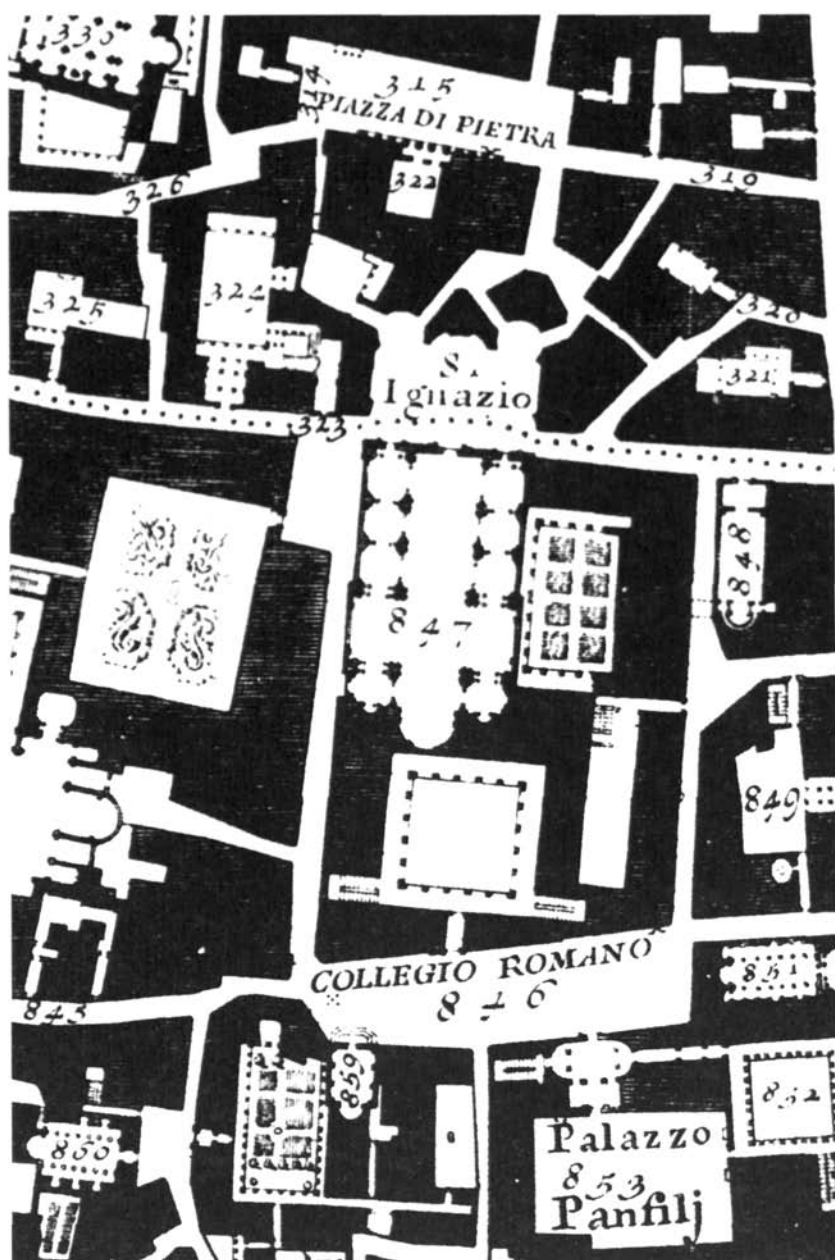
Como ocurrió también en la casa profesa, las alineaciones urbanas se convirtieron de forma directa en gruesos muros, y el recinto irregular que definieron hubo de dividirse interiormente para disponer



ALL'ESTERNO CHIESA DI SAN IGNAZIO



Exterior y planta de la iglesia de San Ignacio y el Colegio Romano de los jesuitas en Roma, Italia (según Paul Marie Letarouilly).



G. B. Nolli. Detalle del plano de Roma con el conjunto del Colegio romano y la plaza de San Ignacio.

el programa, que constaba del colegio y de un establecimiento conventual para los padres profesores. La división se subordina al colegio, como parte principal de dicho programa, pues para él se dispone un *palacio* en torno a un magnífico patio cuadrado. Su figura se sitúa trazando el muro de su galería trasera tangente al ábside de la iglesia y paralelo con su geometría. El límite que así se obtiene permite la disposición de una sacristía y de dos salas especiales ocupando la franja que tiene el ancho de dicho ábside. La crujía derecha del patio tiene la misma dimensión de las naves laterales de la iglesia y aloja una batería de aulas, que se replican en la crujía izquierda, pero más pequeña. Ambas series acaban en sendas escaleras, esta vez repetidas y simétricas por lo masivo de la ocupación del colegio, pero en situación canónica. Respecto a la plaza resta una crujía trapezoidal, por lo violento de la oblicuidad, y en ella se alojan la entrada y una serie de aulas muy desiguales, desde un aula magna en la esquina hasta otra ínfima en el extremo que ocupan así la irregularidad pero la dejan invisible, pues la oblicuidad estricta se ha llevado únicamente al muro de fachada, por lo que sólo la denuncian las ventanas. Esta fachada presenta al edificio como si fuera simétrico y regular, por más que interiormente esto no ocurra en absoluto. Incluso la entrada al colegio —que se ha situado en el eje del gran patio y que lleva la oblicuidad tan sólo a los lados de la bocina del hueco de la puerta sobre el muro— se ha replicado en la del convento, aunque la posición de esta última coincida con la de la escalera izquierda de aquél, y la circulación deba deslizarse así hacia la izquierda, dando paso a un convento en torno a un patio largo y oblicuo, pues en este caso la irregularidad se ha llevado a éste para dejar regulares las crujías servidas por una galería interior.

La segunda parte del convento paralela a la iglesia se resuelve en torno a un patio o claustro alargado y con tres galerías, pero de forma regular; en este caso la que absorbe la oblicuidad es la ancha crujía interior del refectorio y de las cocinas.

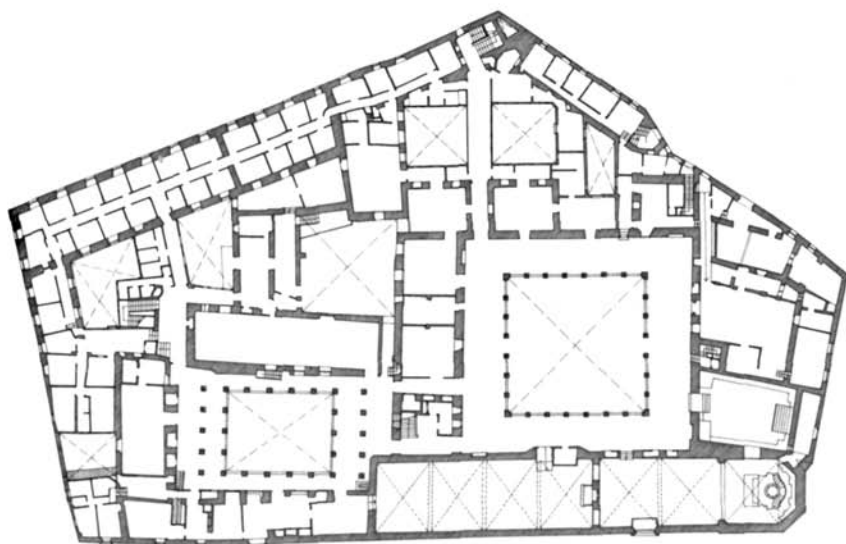
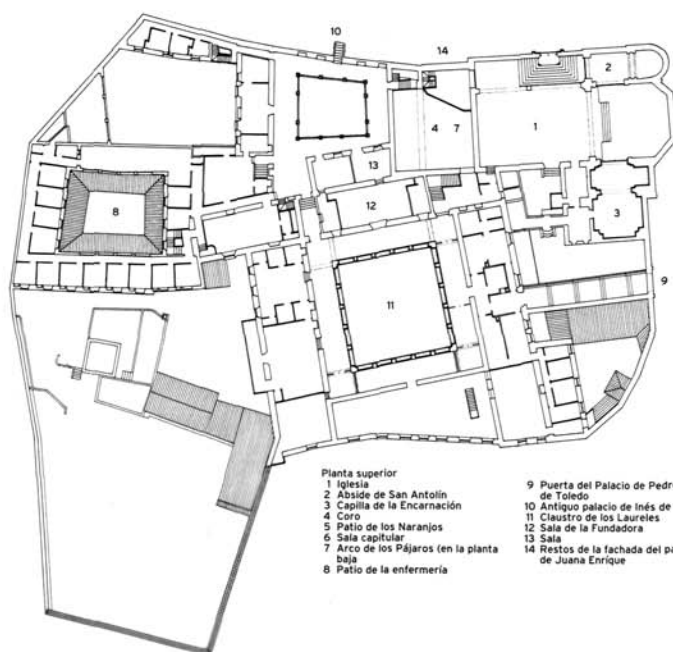
Pero en estos dos grandes conjuntos jesuíticos, al haber sido planificados —al menos en su estado final— como conjuntos completos y

unitarios, no podemos distinguir, con tanta nitidez como lo hicimos, por ejemplo, en el hospital del Sancto Spirito, entre piezas tipológicas enteras, sean o no completas, yuxtaposición que pertenece sobre todo a los conjuntos desarrollados a lo largo del tiempo. En el conjunto de la casa profesa hay un habilidoso y ordenado *magma* con cuatro patios de distinta magnitud, y no podemos *despiezarlo* en distintos edificios, pues constituyen un único y complejo organismo multiclaustral.

Esto no siempre era así, como hemos visto antes, y como demuestra, a su vez, el conjunto del Colegio Romano. En éste se produce una curiosa naturaleza de las partes, pues el colegio propiamente dicho es un *palacio* entero y hasta completo, si se piensa que pertenece a él la crujía de la sacristía. La iglesia es también, obviamente, un elemento arquitectónico completo. El resto —el convento— es más ambiguo, pues si consideramos que la parte claustral es un elemento individual, el resto es una disposición angular que no tiene sentido por separado y que sólo lo alcanza si se considera en unión de todo el resto. Aquí se superponen la naturaleza individual del colegio y de la iglesia, a una escala menor, y la naturaleza también individual del conjunto completo, a una escala mayor. Se trata así de una estructura arquitectónica muy singular, de bastante complejidad pero también de considerable ambigüedad, lo que le dota de un notable interés.

Los conjuntos conventuales irregulares en las ciudades españolas

En ciudades como Toledo, Madrid o Sevilla, entre muchas otras, abundan conventos claustrales y que suelen ser extremadamente irregulares, al ser producto de un terreno de amorfa planimetría y, generalmente, de altimetría con un notable grado de complejidad. Además de esto —o precisamente por ello, quizá— la idea con la que se ha acometido el trazado no ha sido, por lo general, en un sentido compositivo y regularizable, como hemos visto en los casos romanos, sino, al contrario, en el sentido de disfrutar, al modo de la arquitectura popular, de las libertades y virtudes directas del sistema. Pero



Pianta del convento de Santa Isabel, en Toledo, España.
Pianta del convento de San Clemente, en Toledo, España.

acaso por esta extrema posición, y como ha ocurrido también en otras ocasiones, se vean las cualidades de éste con más claridad.

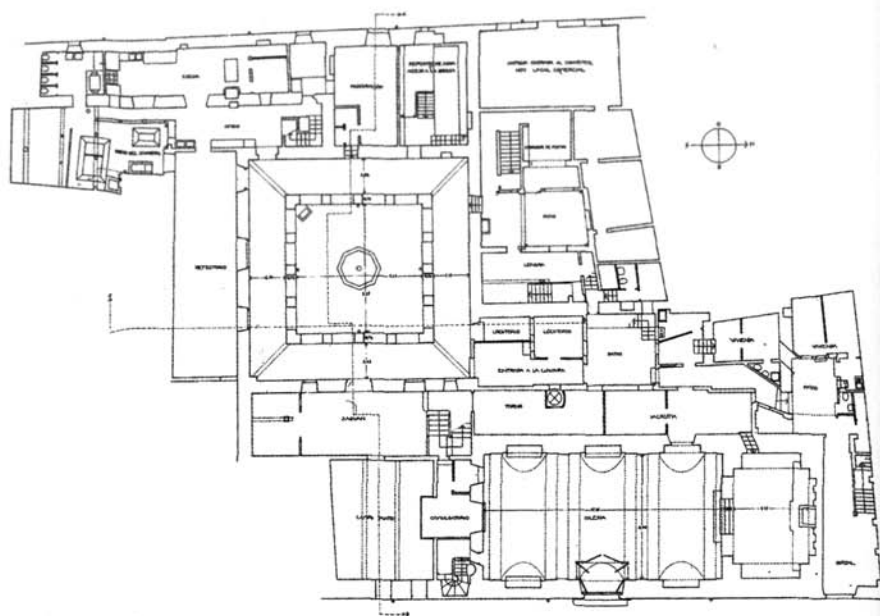
El **convento de San Antolín** en Toledo, por ejemplo, es un caso de adaptación a una extraordinaria irregularidad del terreno, en gran parte debida a complicadas vicisitudes físicas del lugar. Ya el propio templo es del todo singular, y el conjunto carece de cualquier geometría, tanto considerado en sí mismo como teniendo en cuenta sus partes, sin poseer otro orden que la *topología* del sometimiento a las leyes de los patios, de estar servido siempre por éstos y ellos por aquéllas. Pueden contarse hasta seis patios o espacios vacíos, aunque sólo a tres pueda reconocérsele forma de tales, y no obstante siempre irregular, pues hasta el que podemos llamar claustro es de una *voluntad cuadrada* indudable, diríamos, pero sin que en realidad alcance a tener en rigor tal geometría.

El **convento de San Clemente**, también en Toledo, es más singular aún si cabe, aunque su irregular terreno, al presentarse compactado, parece haber sugerido una estrategia de ocupación más intensa u ordenada, en gran parte explicable, sin duda, por el desarrollo en el tiempo. El templo es extraordinario, pues consta en realidad de dos, el verdadero templo y el coro, ambos de forma alargada y dispuestos longitudinalmente sobre una de las lindes externas del terreno. Esta disposición da lugar a la aparición del gran claustro, perfectamente cuadrado en sus vanos y casi, o aparentemente, en sus galerías. A la derecha y al fondo se sitúan crujías, aunque no regulares, y tanto más al fondo como a la izquierda se dejan áreas triangulares que se abandonan —quizá con buen criterio— a cualquiera que sea el intento de orden, aunque es preciso observar que la zona primera tiene crujías también sobre las calles y dos pequeños patios casi cuadrados que ayudan a aceptar la condición amorfa del resto del sector.

Volviendo al límite externo del templo, a la derecha del coro se sitúa una crujía más estrecha que él, que da lugar a la existencia de un patio rectangular y regular, que por sus lados cortos presenta una curiosa y atractiva doble galería. Pero en todo este gran sector

izquierdo de la planimetría conventual de San Clemente ya no hay otro orden que éste y el de la gran doble crujía de las celdas, al otro lado del sector, que da a la calle, de un lado, y a muy irregulares patios, de otro. El extremado desorden de esta zona y en general de todo el convento, producto sin duda del tiempo, de muchas vicisitudes y de un general descuido por las cualidades formales de los recintos, es muy curioso, semeja algo biológico o vivo, y en gran parte puede decirse que así fue. Como habíamos dicho, puede entenderse como altamente demostrativo de las virtudes del sistema, cuya topología ha de cumplirse de forma obligada aunque la geometría no se haga en ningún caso presente.

El tercer caso se encuentra en Madrid, el **convento de las Carboneras o del Corpus Christi**, situado entre la plaza del Conde de Miranda y la calle del Cordón. Se construyó en el siglo XVII sobre unas casas ya existentes del siglo XVI, y cuya estructura primitiva se reconoce. Las casas daban sobre la calle del Cordón, y una o unas eran estrechas y daban a la calle y al patio o huerta, y otra era más compleja, con doble crujía sobre la calle y fondo en torno a un patio propio, todo ello algo irregular, pero ordenado con las mismas leyes y precisiones que los pequeños palacios romanos del renacimiento cuyo rigor hemos descrito. Estas casas formaban en conjunto una especie de L, sobre la que se acodó el cuadrado perfecto del pequeño claustro cuando se construyó el convento. Hacia la plaza del Conde de Miranda se dispuso el templo, con entrada lateral por la plaza, y tras él, el coro. Al conjunto así formado por las antiguas casas, el claustro y el templo se añadieron algunas crujías, como las que tiene el templo a su costado y como las que constituyen las casas externas. El resultado es irregular como lo era su perímetro, sobre todo por la condición extremadamente accidentada de las medianeras, pero el resultado, ayudado por el orden doméstico primitivo y por las casi paralelas lindes de los espacios urbanos, es ordenado e inteligente. En él, la topología obligada y propia del sistema se combina adecuadamente con la necesaria irregularidad y con la voluntaria y ordenadora geometría.



Planta del convento del Corpus Christi de las madres Jerónimas en Madrid, según el autor.

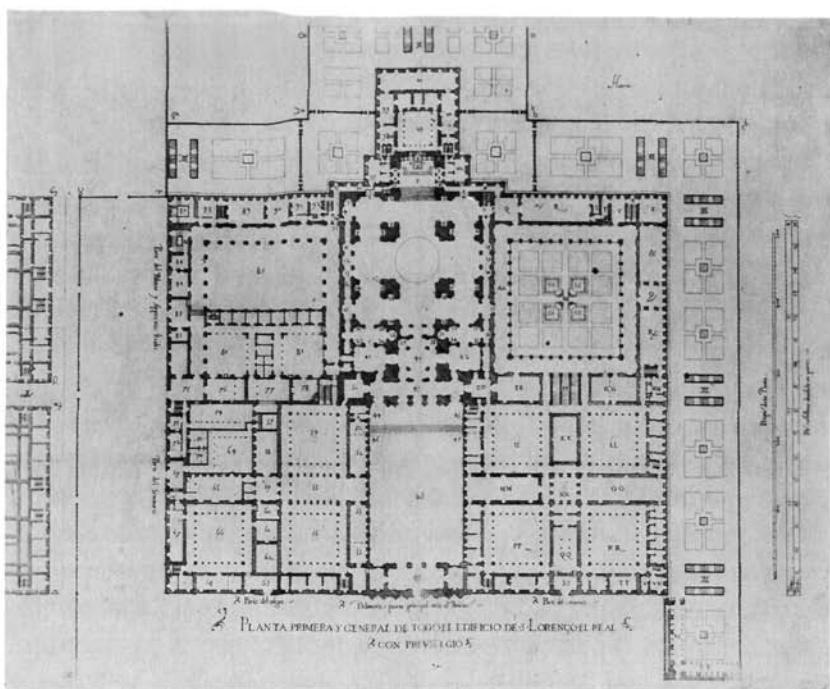
Muchas ciudades de España y de otros países podrían ofrecernos muchos otros ejemplos conventuales capaces de expresar éstas y otras variantes del comportamiento del sistema claustral, pero aunque no niego el atractivo e importancia de un estudio sistemático acerca de este tema, desde luego por hacer, no es éste el objetivo de este libro. Bástenos ahora comprobar algunas de las características más importantes de las ocupaciones claustrales irregulares, sobre todo en lo que tienen de más espontáneas, inmediatas y despreocupadas de lo compositivo, así como de exagerado y casi extremo aprovechamiento del desorden, aunque haya siempre una mínima jerarquizada y obligada voluntad geométrica. Ello para ponerlas en parangón con aquellas que antes hemos visto, las de los conjuntos romanos, sobre todo los jesuíticos, en los que la obligada irregularidad debido a las formas urbanas fue contrarrestada en extremo por las intenciones compositivas y formales, y puede decirse además que sin concesiones a su contenido abstracto y también, y como hemos repetido, para comprobar cómo los ejemplares más extremos del sistema, al respetar tan sólo la inexorable topología de éste, expresan, aun cuando sea en modo caricaturesco, sus valores, sus virtudes y su sabiduría.

¹ La interesante y barroca plaza de San Ignacio es muy posterior a la construcción de la iglesia y del resto del Colegio Romano.

**EL MONASTERIO
DE SAN LORENZO
DE EL ESCORIAL,
ARQUETIPO DE
LOS CONJUNTOS
REGULARES EN
TORNO A UN PATIO**

Fue el arquitecto Secundino Zuazo¹ quien pensaba que el monasterio de San Lorenzo de El Escorial, con su sistemática, tenía su más importante antecedente en los hospitales tardomedievales, singularmente en el hospital Mayor de Milán, del que ya hemos hablado. Pero era ésta una observación un tanto formalista y algo inmediata, pues se basaba sobre todo en la similitud entre la disposición del hospital –cruciforme y con cuatro patios en cada ángulo cóncavo de la cruz–, una similitud más geométrica que real, pues ya vimos cómo la cruz hospitalaria era un espacio único, un *panóptico*, al modo de una extraña iglesia, mientras en El Escorial el trazado cruciforme es una crujía cruzada, con un pequeño patio cubierto en el cruce, dispuesta para alojar los espacios principales del programa y troceada a su conveniencia. Zuazo tenía razón, no obstante, en la similitud de la parte delantera de El Escorial si la entendemos como dos sistemas en torno a patios que están separados, o unidos, por un *falso patio* –valga la simplificación–, por un atrio o espacio en realidad externo o abierto, pues conceptualmente –dentro del sistema– es así, aunque esté cerrado en realidad tanto en el caso del hospital milanés como del monasterio madrileño.

El trazado del hospital era precisamente uno de los extremos del sistema, y así, a punto de salirse de él, un cierto antecedente del sistema posterior, el de *composición por elementos o partes*, definido generalmente por pabellones lineales ligados a un centro o a un sistema de ejes, y que tan claramente representa el Hôtel-Dieu, el hospital francés del siglo XVIII. Este sistema *académico*, o de *composición de elementos*, sucesor del sistema antiguo que estamos tratando, era un método *funcionalista*, en el sentido de que asignaba de un modo más claro los usos a las formas, y de ahí los *elementos o partes*, ligados al programa. El sistema *claustral*, en cambio, era más abstracto desde el punto de vista funcional. Un edificio, o una parte de él, no necesita la asignación de un uso concreto, aun cuando se puede originar y puede servir para fines bien distintos, tanto en el tiempo como simultáneamente, siempre que las dimensiones de anchos de las crujías lo permitiesen. Puede decirse que cuando el uso fuerza el sistema, éste se produce



Perspectiva de conjunto y planta primera del monasterio de El Escorial, San Lorenzo de El Escorial, Madrid, España (según Petrus Perret).

generando un cambio de escala, permaneciendo dentro de sus leyes. Si el forzamiento es más extremo por la singularidad del uso, se produce ya un cambio de forma, y el sistema admite un elemento singular que no le pertenece, pero que es compatible con él. Es algo que ya hemos visto sobradamente en el caso de los templos, elemento singular obligado en los conventos y en los conjuntos religiosos, y que es capaz de armonizarse con el sistema y de presidir el conjunto aunque no pertenezca a aquél. Aunque mucho menos corrientes, otros elementos serían posibles como piezas singulares del sistema claustral, como los teatros.

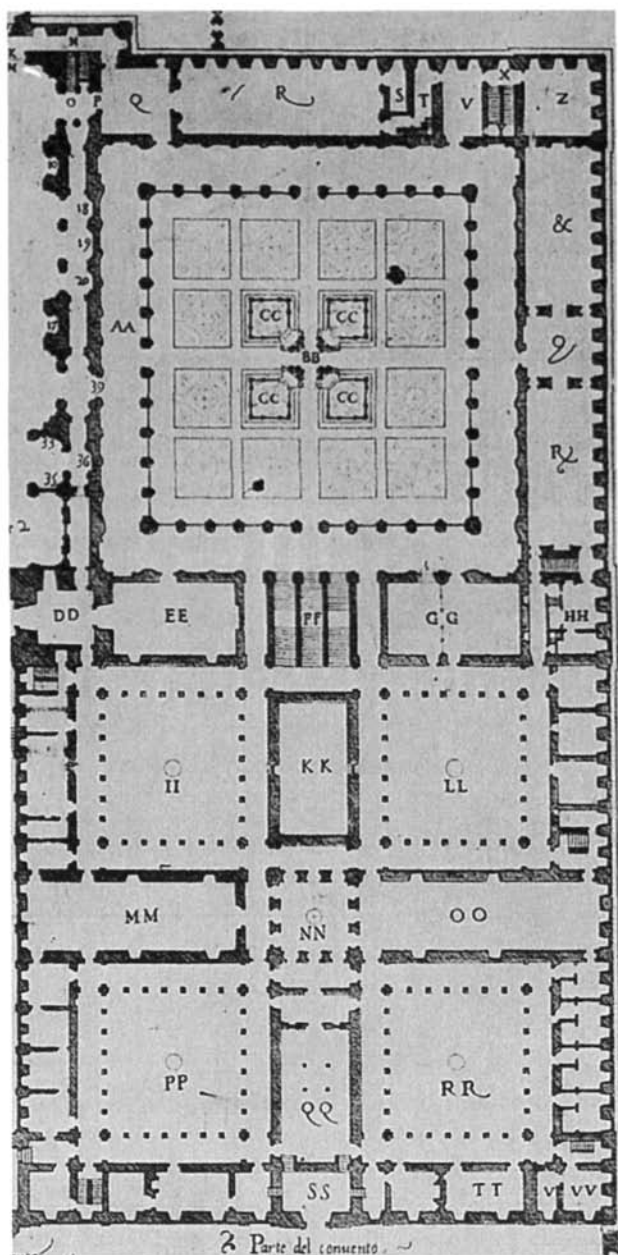
Lo cierto es que el gran monasterio madrileño de San Lorenzo de El Escorial, al contar con muy diversos usos, ser de un gran tamaño y haberse construido exento en una plataforma del terreno buscada para él, se alza como uno de los ejemplares más claros, atractivos y cualificados de los conjuntos proyectados con el sistema claustral.² Su influjo en Europa tuvo que ser notorio, a pesar de que el método perteneciera ya a la cultura europea y de que en su mismo tiempo empezara a entrar en liza con los *embriones* del sistema de composición, basado en los ejes de simetría, los pabellones repetidos y los *elementos*. El método de los patios tendría un dilatado desarrollo en la América colonial española y portuguesa, y también en la península, naturalmente, si bien los desarrollos y escalas de la complejidad de El Escorial no fueron muy repetidos, por lo que el sistema se mantuvo en nuestro país apegado en general a los esquemas tradicionales más sabidos y simples.

UN CONJUNTO DE SIETE EDIFICIOS

Cuatro grandes palacios

Hablando arquitectónicamente en un modo relativamente abstracto, puede decirse que la planta general del monasterio³ está compuesta por siete edificios distintos, algunos de ellos muy diferentes entre sí, que forman un conjunto continuo, compacto, de aparente unidad y de presunta coherencia formal.

Cuatro de ellos son grandes *palacios*, o edificios claustrales de regular tamaño; otros dos, los que dan hacia la fachada oeste o principal y



Planta del convento completo del monasterio de El Escorial, formado por dos edificios del sector sur.

la configuran en sus grandes partes laterales, están divididos a su vez mediante dos crujías en forma de cruz y los cuatro patios que éstas forman con las otras crujías perimetrales; es decir, se configuran mediante una disposición similar a la de los hospitales españoles y a la del hospital Mayor de Milán, aunque sin que las crujías cruciformes, y como ya dijimos, formen un espacio único y continuo, como ocurría con los edificios hospitalarios. Pero estos patios y estas crujías cruzadas no llegan a dividir al edificio en partes que podamos considerar *tipos* o edificios completos e individuales —o sea, que tuvieran sentido por separado—, y ello viene indicado tanto por la singularidad y simetría que se da a las crujías centrales que forman la cruz, como por la condición también singular de su centro —el distribuidor con linterna o patio cubierto—, y hasta por el similar tamaño de estos edificios del frente occidental y de los otros dos más sencillos que ocupan la posición oriental o trasera, y que, en buena medida y aunque sean diferentes e individuales, tienen una cierta continuidad con éstos.

En cuanto a estos otros dos edificios claustrales, llama la atención el singular trazado del de la esquina noreste —el palacio de la corte—, que sin duda al dictado del programa, se ha tratado con libertad extrema al romper su cuadrado y gran patio exactamente por la mitad, formando dos patios más, también cuadrados y más pequeños que los resultantes en los dos edificios del oeste antes comentados, al hacer la división en cruz. Las crujías resultantes de esta otra partición son más bajas que las que rodean el gran patio cuadrado; de este modo se recupera la visión total del patio originario o básico en cuanto a la parte alta, y queda indicado con ello que tampoco en este caso la división que se realiza genera un nuevo *tipo*, un nuevo edificio estructuralmente hablando, sino que hay un solo edificio más complejo, como ya ocurría con los del oeste.

La comparación entre estos cuatro edificios, que juntos ocupan la mayor parte de la superficie de la planta del monasterio, nos permite comprobar con extrema claridad una de las características del sistema claustral, es decir, la de la compatibilidad entre la más absoluta



ORTOGRAFIA DE LA ENTRADA DEL TEMPLO DE S. LORENZO EL REAL DEL ESCORIAL Y DE LOS INTERIORES DEL CONVENTO COLEGIO.



Vista y sección por el Patio de los Reyes del monasterio de El Escorial.

regularidad o igualdad aparente entre sus partes y la no menor versatilidad en el tratamiento y composición real de los muy diversos elementos que lo componen, atendiendo cada cual internamente a su distinta y particular estructura. Pero si además consideramos los usos concretos, que hasta ahora hemos venido eludiendo intencionadamente, veremos que, como es sabido, los dos edificios este y oeste de la fachada sur están unidos y constituyen el convento de los frailes que atienden el conjunto, mientras que los otros dos, los de la fachada Norte, están separados. El que aloja el colegio y el seminario –instituciones que se conciben para un edificio común– es el del oeste, y el del palacio de la corte –ya se había dicho– el del este. O sea, estructuralmente hablando, los edificios en cuanto que *tipos completos* pueden formar, o no, edificios completos en cuanto al uso determinado que tengan, del mismo modo que pueden estar troceados para usos distintos. Así se explica otro de los grados de libertad del sistema claustral que El Escorial utilizó desde el principio para resolver las dificultades del programa y de sus cambios.

Al observar el conjunto conventual que se sitúa ocupando todo el lado sur, y fundamentalmente el edificio claustral y su cuidado contacto con la basílica, vemos que la totalidad del monasterio, sin perder unidad, engloba el esquema común de un convento, tal y como ya lo había señalado Fernando Chueca Goitia.⁴ La iglesia, el claustro conventual a su costado, con sus crujías correspondientes y resto de dependencias conventuales quedan aquí formando el edificio partido en cruz, que con mucha frecuencia, como ocurre en este caso, sobresalen respecto al frente de la iglesia y forman una plaza de esquina, que caracteriza a los conventos urbanos. La posición del claustro y su carácter cenobial y unitario señalan bien el uso, sin que la forma general acuse servidumbre alguna con respecto a esta disposición tradicional aquí incluida. La independencia que los patios adquieren, tanto en el aspecto estructural como en el figurativo, ha permitido dotar de este carácter propio al claustro conventual, según una arquitectura comúnmente asignada a Juan Bautista de Toledo –el autor de la traza principal, la planta–, dejando el sobrio

y atractivo lenguaje que se atribuye a Juan de Herrera para los distintos y más funcionales patios menores.

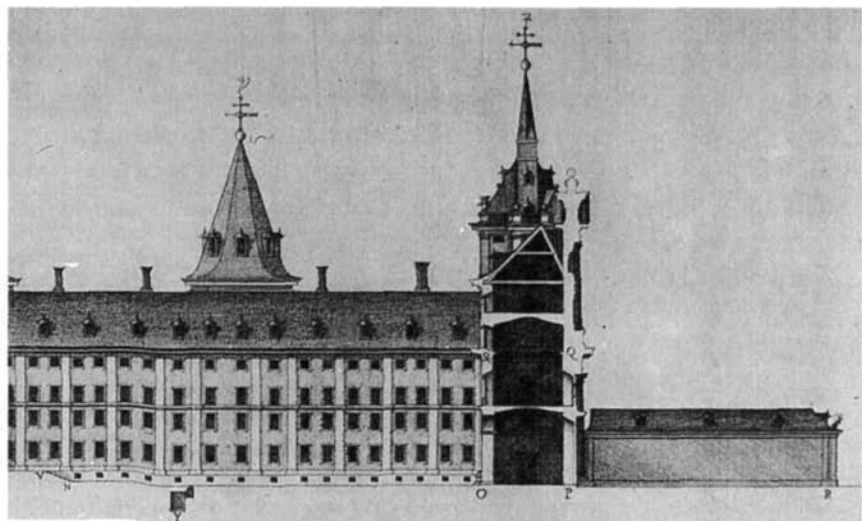
La basílica

Un quinto edificio es la basílica, a cuyo pórtico se accede por el Patio de los Reyes —los cuatro reyes de Judá, representados por estatuas en su frontispicio—, y que interponen entre éste y la nave el *sotacoro* y dos patios menores a sus costados. Este filtro dibuja en la planimetría con mucha claridad la planta central de la iglesia que la bóveda superior del coro, al prolongarse hacia atrás para cobijarlo, desmentirá en el espacio en gran parte. La basílica es el único edificio que no pertenece al sistema claustral en sí mismo y que se incorpora en él como uso y tipo singular, lo que constituye, como bien sabemos, un tema tradicional del sistema. Como tipo singular y sagrado, el principal, la basílica está situada en el eje del conjunto, aunque podría no haber estado así como también sabemos, siendo el único elemento que puede ocupar el área sobre el eje, es decir, el lugar central que correspondería a un patio, espacio protagonista del sistema y de cualquiera que sea la composición del edificio si no es este caso. Tan clara es esta posición de sustituto de un patio, de patio cubierto, que la iglesia toma en la *topología* del conjunto, que está precedida, anunciada y simbólicamente representada por el anterior y ya citado Patio de los Reyes, como su portada principal y exterior se encarga de señalarla como tal. En el sistema, los patios, los vacíos, son los que están arquitectónicamente configurados, los que definen el espacio tanto planimétrico como figurativamente, los que arquitectónicamente están *llenos*. Los espacios reales, los interiores, no tienen tanta importancia arquitectónica, y su posible magnificencia se limita tanto a pocos casos como a lo que permitan las dimensiones de crujías y alturas. La iglesia constituye una excepción, como lo habría sido también un teatro u otro edificio asambleario, de haber tenido cabida en el programa, ocupando así, quizá, un área central. En este caso el área corresponde a la del eje principal, al constituir la iglesia el lugar primero y definitivo del itinerario sagrado y procesional que en ella termina y a cuyo cenit conduce este eje.

La biblioteca

El sexto edificio es el de la biblioteca, que forma la entrada principal y que une las fábricas del convento y del colegio, configurando con las crujías interiores y laterales así como con el pórtico de la basílica el Patio de los Reyes. La Biblioteca es en realidad un edificio —más bien un elemento o parte— que no pertenece al tipo claustral, un pabellón o crujía entre medianerías, diríamos, que se ha introducido entre colegio y convento —como ya señaló Chueca Goitia⁵ para cerrar el Patio de los Reyes. Este *patio*, aun cuando puede llamarse tal por ser cerrado, interior al conjunto, es en realidad, estructuralmente y en cuanto al sistema, una plaza, un espacio exterior, un atrio, y como ya habíamos dicho, un espacio de acceso que hubiera podido estar igualmente abierto a costa de la pérdida de unidad formal del edificio sin que estuviera cerrado por el elemento o pabellón lineal de la biblioteca. Es un espacio que no pertenece a ninguno de los dos *palacios* que lo delimitan lateralmente, sino que está definido por la presencia de éstos y por el vacío que entre ellos crean, configurándose así como una parte del espacio urbano al que dan edificios diferentes, dos de ellos simétricos y otros dos completamente distintos. Que es una plaza y no un patio queda señalado también por las planas fachadas, semejantes a las externas y sin galerías. Es una plaza *sagrada* e interior, una plaza atrio de la ciudadela, por su tamaño, complejidad y carácter. El itinerario procesional y simbólico cuenta con él como una de las piezas clave, y su presencia y posición, además de ser necesarios para la iglesia, son obligadas, estructuralmente hablando, por la necesidad de disponer un vacío entre los dos edificios simétricos que permita la situación profunda del templo.

La condición de este edificio en pabellón, o la naturaleza del Patio de los Reyes como vacío absoluto, como atrio sin edificio propio, está indicada por la fachada principal al señalar casi exactamente la anchura del vacío mediante la portada de iglesia, que se superpone al pabellón de la biblioteca y que contiene la entrada procesional. El pabellón muestra a su vez la extrema libertad del sistema al



Sección del cuerpo de acceso y de biblioteca en la fachada oeste del monasterio de El Escorial, que separa la lonja externa del Patio de los Reyes (detalle de una sección general según Petrus Perret). Vista interior de la biblioteca de San Lorenzo de El Escorial.

construirse la planta baja –la del zaguán de entrada– ceñida a sus dimensiones, pero la alta –la de la biblioteca propiamente dicha– penetra en las crujías de los edificios contiguos y ocupa sus esquinas. Este *robo* se devuelve tan sólo figurativamente en la fachada, pues si ésta puede entenderse como un pabellón más largo en cuyo centro hay un *frente de iglesia*, también puede verse, como la planta baja indica, ampliado por elementos independientes del pabellón, separados por pilastras de la portada eclesial y no pertenecientes a él, sino a los pabellones contiguos, y con los que se da réplica a las torres de los extremos. La cubierta se unifica dando más identidad a la biblioteca, lo que se hace por sentido práctico y de composición. El remate superior de la *fachada de iglesia* hubiera exigido también un cuerpo propio transversal y una cubierta ortogonal a la del pabellón, pero se construyó en cambio destacando su verdadera realidad de telón o estandarte y, así, en forma sincera, pero técnicamente poco correcta. Se prefirió no complicar el volumen con un cuerpo transversal, demasiado pequeño, y dejar la fachada como un cuerpo *conceptualista*, ya que la iglesia a la que cierra no es real sino virtual.

De todos modos, y haciendo un aparte con esta fachada, puede observarse que la *portada de iglesia* es la entrada principal y sagrada de todo el conjunto, representándolo por completo, razón por la cual aparece como portada superpuesta que lo emblematiza. También debe advertirse que no era exactamente tanto o sólo una fachada de un templo como un frente sagrado, que no necesariamente tenía que coincidir con el cerramiento de una basílica. Para iniciar el interior del itinerario procesional era precisa una *figuratividad sagrada*, una *arquitectura de orden superior*, que es lo que se hace. Constituye un gesto semejante al de la arquitectura romana al poner delante de un edificio distinto el pórtico de un templo griego, teniendo en este caso un sentido todavía más abstracto al no suponer necesariamente la continuidad inmediata con un interior *más sagrado*. La presencia de la portada, tan acostumbrada en la arquitectura española –Juan de Herrera pudo verla y trabajar incluso en la fachada oeste de Pedro

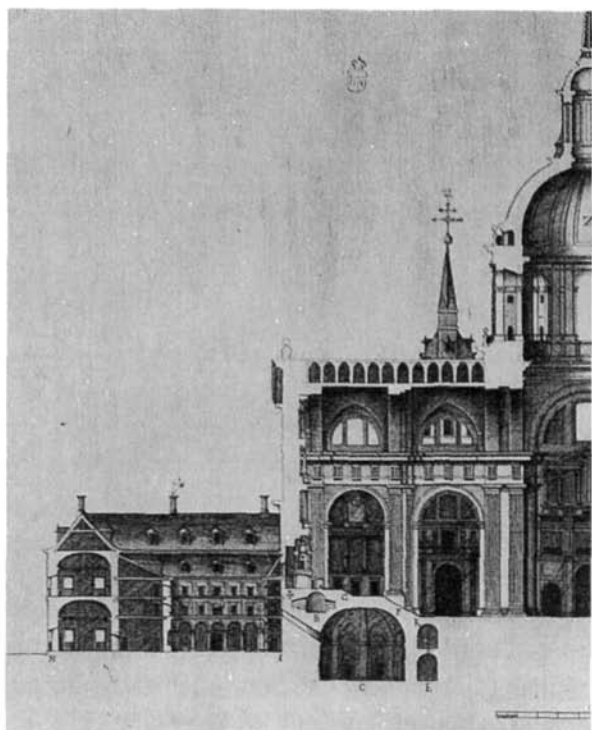
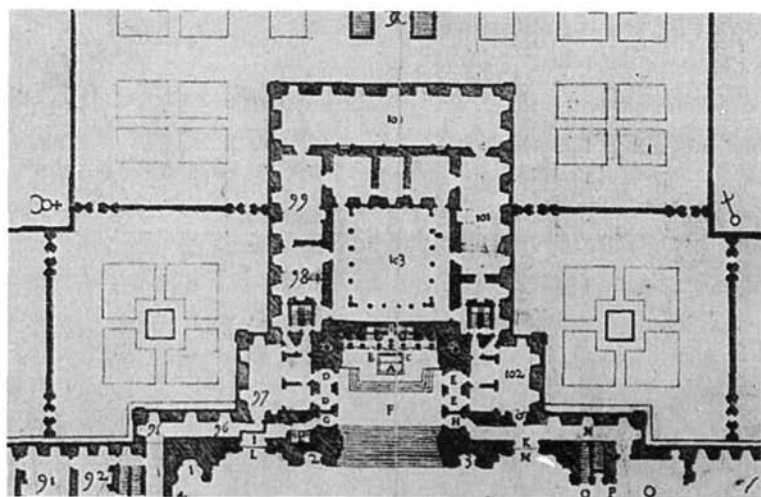
Machuca para el palacio del emperador Carlos V en Granada—, no supone la existencia contigua de unas naves, lo que adquiere un valor similar al de un retablo.

Es cierto, por otro lado, que esta portada puede tenerse también por representación de la verdadera iglesia, ya que ésta no tiene fachada en realidad, pues su imagen de acceso en el Patio de los Reyes se configura mediante la superposición de la fachada baja, que constituye el pórtico sobre el fondo, algo más retrasado, del testero del coro, tratado exactamente igual que los otros dos testeros del crucero.⁶ Pero siguiendo con el Patio de los Reyes, la portada exterior puede considerarse además su fachada, ya que el atrio alcanza también una cierta idea de espacio lleno, de iglesia al descubierto, como Chueca Goitia dice.

Todos estos aspectos están inscritos en la exquisita y singular composición manierista de esta densa parte central, pero ha de recordarse cómo la complejidad de aquélla ha venido condicionada por un importante problema de método, de organización del conjunto: el de la necesidad de introducir un espacio atípico, exterior e interior a la vez, que actúa como fisura entre dos edificios tipo y que, como habíamos dicho, es un recurso obligado para poder situar el templo al fondo.

El palacio del rey

Por fin, el séptimo edificio es el pequeño palacio privado del rey, situado en el eje sagrado, aunque detrás de lo que es su final, y dispuesto como si abrazara y protegiera en su base la capilla mayor y la cripta del panteón real, situada bajo ella. Pertenece también al tipo del sistema, como es lógico; es un palacio en torno a un solo patio, todo él de una escala mucho menor que el resto del conjunto. Su independencia respecto de lo demás así como su ligadura volumétrica y exclusiva con la basílica no son ajenas a este enorme y notorio cambio de escala, pero su posición hace que presente también unas singularidades propias y especialmente expresivas del sistema que estudiamos.



Planta y sección del palacio del rey tras la cabecera de la iglesia del monasterio de El Escorial.

LAS PARTICULARIDADES DE LOS SIETE EDIFICIOS

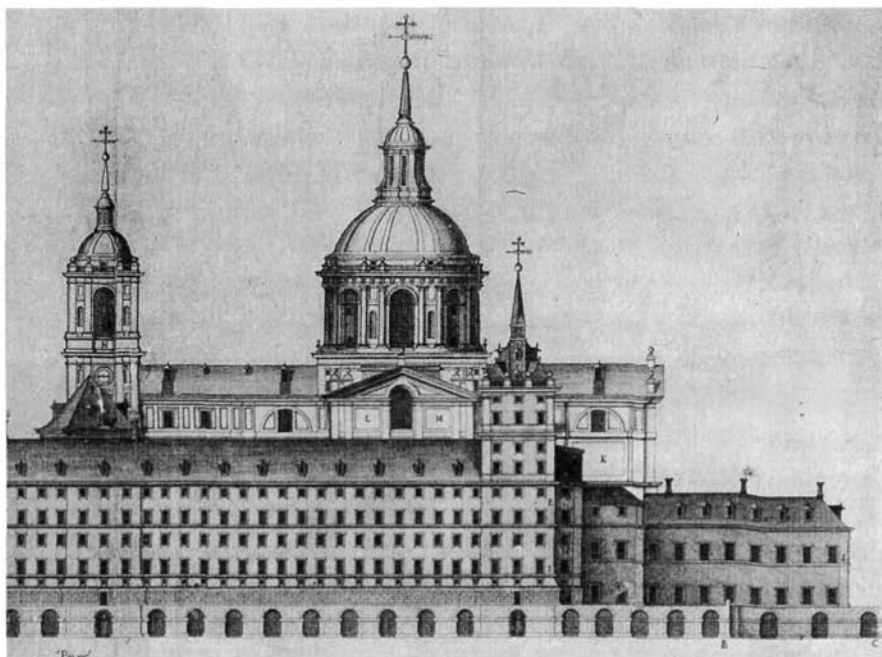
El palacio del rey

Ya que estábamos en él, como último o primero de los siete edificios que componen el conjunto escurialense, podemos iniciar ahora, desde el palacio del rey, un nuevo recorrido destinado a observar las particularidades de aquéllos, y que hasta ahora no se hayan esbozado, ilustrando en gran modo el sistema o método de composición.

En el pequeño palacio de cabecera, la disposición es extremadamente singularizada, expresión tanto de la libertad como del rigor en el uso del tipo, es decir, de su no destrucción a pesar de no pertenecer a un esquema tipológico puro, siempre que se sigan cumpliendo las reglas arquitectónicas básicas.

Véase cómo el edificio no dispone de crujía oeste, ya que se adosa a la cabecera de la iglesia sustituyéndola por ésta y por dos cuerpos en forma de torre, que se prolongan mediante dos estrechas crujías capaces de enlazar el palacio real con el de la corte, por el norte, y con el convento, por el sur. De este modo da algo más de fuerza, tamaño y volumen al *arropamiento* exterior; estos elementos complementarios logran con la trasera de la basílica que aparezca completamente interior con respecto a la *masa edificada*, de carácter ordinario, o sea, claustral. Esta solución resuelve tanto las conexiones como el aspecto, sin permitir que la gran escala de la basílica emerja como por sí sola desde el suelo, y la dota de una extensión del continuo de la fábrica que se ofrece como basamento. Pero si esta cuestión es evidente desde el puro aspecto arquitectónico no lo es menos si nos referimos al contenido: la basílica, como santuario, lugar sacrosanto o tabernáculo, se inscribe por completo en el conjunto, que es tan sólo sagrado, emergiendo de entre él y sobre él, pero por él defendida asimismo del exterior; para llegar a ella es preciso seguir el ritual procesional que atraviere, poco a poco, los diferentes recintos.

Más allá de estas torres o esquinas y de las pequeñas crujías que lo integran con la basílica, lo que más particulariza el palacio del rey como elemento individual del tipo, además de su pequeña escala, estriba en la doble crujía dispuesta en el lado este, el del eje, donde



Alzado lateral del palacio real y de la parte este del monasterio de El Escorial (detalle del plano de alzado Sur según Petrus Perret).

Planta baja del sexto edificio del monasterio de El Escorial, con el acceso principal.

suprime la galería claustral y la coloca en el lado opuesto, donde no hay ninguna crujía, sino el testero frontal de la capilla mayor. Se cierra de este modo el recorrido completo alrededor a pesar de la falta de cierre sobre sí del propio edificio, siguiendo el común modo de procedencia por parte de los claustros al adosarse a los templos, y se establece para ello la servidumbre de paso por la crujía interior, que no tiene galería y que hace así un papel intermedio entre ésta y una crujía normal. Al disponer dos crujías en el este, quizá también por dar una mayor solidez física y dimensional a la masa del palacio, no se realizó galería, con el que evita la existencia de crujías con iluminación directa y única, y emplea esta curiosa disposición en doble C contrapeada: una C para los cuerpos de crujías y otra C, pero inversa, para las galerías.

Esta solución singular viene requerida por la frontal presencia del austero e inmenso plano del testero. En este caso es conveniente aun cuando no lo exija el sistema, ya que éste permitiría disponer dobles crujías en los tres lados y galerías interiores superpuestas en todos ellos. Pero en San Lorenzo de El Escorial sólo se utilizó aquí la forma más densa y económica del sistema claustral, doble crujía y galería al patio, o simple crujía de medianera servida sólo por ésta, pues no llega a necesitarse. El sistema claustral y su propio y riguroso trazado permite una solución muy compacta y densa, relativamente económica, así como utilizar disposiciones de mayor calidad en las que toda crujía puede tener dobles luces, generalmente una indirecta por la galería correspondiente de acceso y otra directa al exterior o al patio. Al ser conveniente en el palacio una doble crujía, un mismo nivel de calidad que el del conjunto exige, al menos, que cada una de ellas tenga luz directa si es que tiene una sola, lo que lleva a prescindir de la galería, toda vez que el tamaño del palacio no se alteró, al parecer por deseo del rey, cuando se decidió la forma del colosal remate de la iglesia. La muy hábil disposición de este edificio remata la espléndida planimetría del conjunto, matizando el áspero e imponente volumen externo que el monasterio ofrece a aquel que se acerque por el inicio del camino procesional, o sea, desde Madrid.

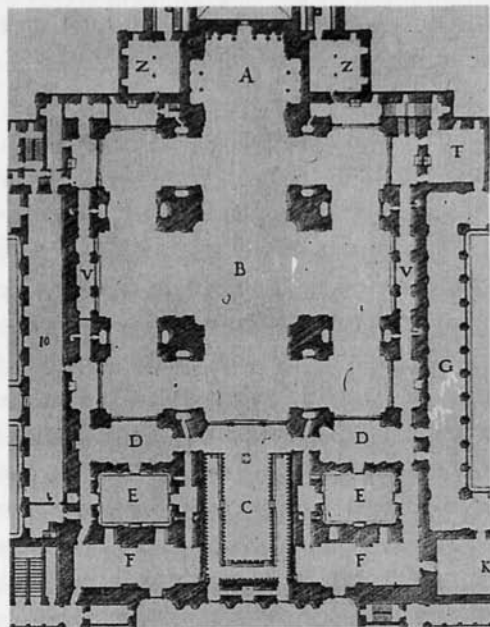
La biblioteca

Si volvemos ahora al otro extremo del eje, al edificio que configura la entrada principal y cierra el Patio de los Reyes, el de la biblioteca, observamos su condición casi exenta o independiente al ver el similar valor físico y compositivo de sus dos fachadas, tan distintas figurativamente, y contemplamos su naturaleza de *punte*, su condición, en fin, de cierre con paso, de tapia con puerta que se ha ensanchado hasta convertirse en una dilatada crujía. Así lo entenderemos ajeno a toda idea de claustro, es decir, de galería, como ya habíamos observado.

Este pabellón independiente, como si estuviera entre medianeras, no pertenece obviamente al tipo claustral, pero sí se inserta sin problemas, y como estamos viendo, en el sistema metodológico basado en él, del mismo modo que lo hacen los tipos singulares, pero teniendo en su caso un valor auxiliar o complementario. Es interesante además, como ocurre con el edificio que tratamos, que estos elementos complementarios pueden adquirir por su posición y uso una jerarquía simbólica, funcional y figurativa tan absolutamente principal como accesoria es en lo estructural y planimétrico.

La basílica

Analizar la iglesia, siquiera fuera sólo como tipo, excedería por completo tanto la intención como los límites de este libro. Por otro lado, el sistema en cuanto método hubiera permitido incorporar cualquiera que fuere el tipo o modelo concreto de templo o de edificio singular, interesándose tan sólo en controlar los problemas de su colocación y de su encuentro con las demás partes del conjunto. Captando el lugar de lo que hubieran sido esquinas comunes a las parejas de grandes edificios claustrales para situar las torres, su entrada se produce por el pórtico, pero además mediante el sistema formado por el *sotacoro*, verdadera entrada, y el coro, al quedar flanqueados por dos patios que forman casi dos edificios claustrales en el nivel superior. El frente de contacto lateral con el palacio de la corte y el claustro conventual se realiza mediante una estrecha crujía



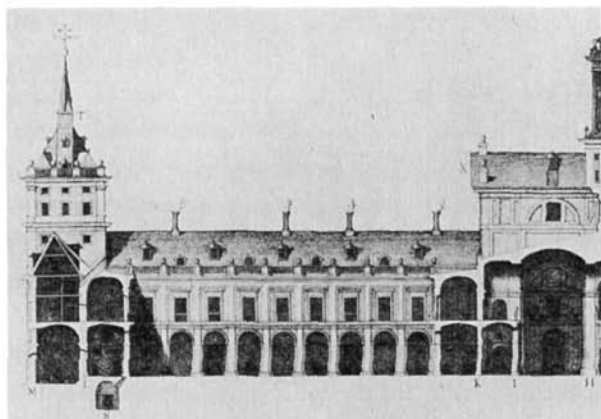
Sección de la iglesia del monasterio de El Escorial (detalle de una sección general según Petrus Perret).
Planta alta de la iglesia (detalle del plano general de la planta alta según Petrus Perret).

compuesta de pórtico y tribuna, que, como los espacios en contacto con los patios a los lados del coro, se vierte e incorpora al interior del templo. Éste forma así sus dos grandes frentes, además del ya analizado ábside y el de la entrada, completamente rectos y con un encuentro inmediato. La planta central era muy propicia para este contacto, pues la distorsión que sobre ésta se produce, y que queda puesta de manifiesto si se observa la planta alta, la del coro, afecta sólo al espacio de éste y al presbiterio, es decir, a los encuentros complejos.

Véase, por otro lado, cómo la gran anchura que ocupa la iglesia frente a la mucho menor dispuesta para el Patio de los Reyes se aprovecha de la natural desaparición de la crujía en los dos grandes edificios del este, que a la vez se apoderan o comparten la que tipológica y físicamente tienen en común con los edificios del oeste, planimétricamente perteneciente del todo a los del este si se atiende a su coincidencia con la línea del pórtico de la iglesia y a su anchura, igual que la del resto de crujías, pero completamente compartidas si se observa cómo satisfacen por separado las plantas de ambos. La crujía es compartida y de naturaleza ambigua o indecisa en el sentido de que tiene dos luces y dos galerías, una a cada edificio.

El palacio de la corte y el colegio

El edificio del este yuxtapuesto al templo por el norte —el palacio— está compuesto por tres crujías principales que lo cierran por sus otros tres lados. Este edificio se diseñó en principio como un gran claustro unitario, del mismo tamaño y cualidades espaciales que el patio de los evangelistas, y cuyo distinto carácter —civil y no religioso— se reservaba para las figuraciones arquitectónicas concretas. Sin embargo, quedó luego parcialmente ocupado —como si se hubiera dispuesto después por necesidades del programa— por las dos crujías en T que ocupan su mitad y forman otros dos patios, mucho más pequeños y de escala muy contrastada con el principal. Ya se ha dicho cómo la voluntad de unidad, a pesar de todas estas irregularidades, que se le quiso dar al conjunto, en un profundo manierismo



Sección del patio del palacio (detalle de una sección general según Petrus Perret) y galería del claustro del palacio de la corte del monasterio de El Escorial.

de sabor arcaico, aprovechó las cualidades y libertades del sistema claustral para que el palacio recuperara su aparente unidad a través del piso superior y de las cubiertas.

La ocupación de la crujía intermedia entre este y oeste está definida de un modo funcional, de un lado, y tipológico, de otro. Tipológico ya que, aunque las condiciones del tipo claustral, y como ya vimos, permiten la existencia de una unidad completa con sólo dos crujías, el palacio queda mejor definido con tres. Funcionalmente, también el uso pertenece al palacio, aunque el colegio –oeste– incrusta en la crujía común la escalera contigua a la torre de la iglesia.

Esta posición de la escalera nos sirve para advertir que la gran mayoría de las escaleras del conjunto tienen una situación estratégica, funcional y no compositiva, como ya vimos en la tradición del sistema, si bien no aparece nunca en El Escorial la posición *canónica* de la escalera en los palacios romanos, ya que aquí no hay planimetrías semejantes en realidad. En el monasterio tan sólo aparece una escalera monumental, ritualmente situada, que es la del convento, dispuesta en la crujía común de los edificios que lo componen. Sin embargo, no debe confundirse esta escalera solemne y compositiva con el tratamiento de las escaleras en el posterior y distinto sistema académico.

Se observa bien en la planta que al sector norte se le adjudicó soportar la absorción de las mayores exigencias del programa y de la densidad de ocupación, por lo que es el más desordenado y afectado por las particularidades geométricas y desigualdades que el método permite. Por ello, y paradójicamente, resulta la parte más expresiva y significativa del modo en que el conjunto se realizó.

Como el palacio, el colegio fue también algo desordenado, y aunque responde a la disposición en cruz, tiene una pequeña duplicación de crujías en el noreste. Ese mismo patio se divide en dos irregulares, debido a que la ocupación de la doble crujía está cedida al palacio, cuestión que sólo afecta a la planta baja, y se repite la recuperación de la unidad formal mediante el volumen. Los claustros nordeste y sudeste del colegio están unidos espacialmente y en sus dos alturas,

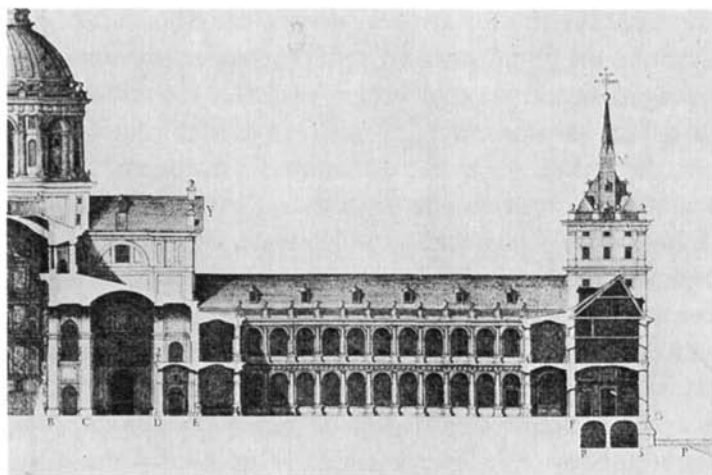
ya que el brazo común de la cruz es un corredor doblemente abierto y porticado. La disposición deja en realidad de ser cruciforme, pues los claustros están unidos pero el volumen no queda afectado. Así pues, en el colegio, aun cuando la trama geométrica básica es unitaria, rígida y exacta, la realidad final tanto física como de uso no lo es, y se llega a una cierta disparidad entre estructura básica y aparente y disposición concreta. Muchas de las libertades que el sistema permite quedaron en la planta del colegio grafiadas: la existencia conjunta de simple y de doble crujía, su libre división, orientación y tamaño, la situación, tamaño y número libres de las escaleras, el cerramiento de los claustros con o sin galería, el tratamiento diferente de crujías homólogas, la libertad de apertura de huecos hacia las galerías o hacia los patios, etcétera. Es un muestrario de las posibilidades y de cuánto éstas pueden combinarse a favor del mayor orden, en un extremo, o del mayor desorden y variedad, en el otro.

El convento

El mayor orden en relación con el palacio es cómo se presenta el sector sur, el convento, donde se produce la máxima uniformidad y pureza de los dos individuos del tipo que lo forman. Este carácter de organismo casi ideal, abstracto, que tiene el convento inunda toda la planta de El Escorial con su aire regular, lo que puede producir la confusión de que el absoluto orden, la igualdad y la simetría eran ya en éste, como en el futuro sistema académico, lo básico, siendo en realidad lo accidental, o mejor, si se quiere, lo específico, lo voluntario y propio de un individuo, ajeno así al tipo y método general. No deben, pues, confundirse las irregularidades y desórdenes de la zona norte con defectos y deficiencias, pues son características normales del sistema, aun cuando no puedan considerarse afortunadas las soluciones concretas. También es importante observar que la variedad, el desorden, la regularidad y la perfección geométrica pueden convivir en un solo edificio, como ocurre en El Escorial, y se niega al sistema toda necesidad de homogeneidad o repetición.

La comparación entre los sectores norte y sur dejó clara la reacción del sistema ante las presiones que el programa hizo sentir sobre su orden planimétrico, más abstracto que aquél. Allí donde el programa se ajustaba a la regularidad del plan, permanecía la configuración pura y la definición del modelo total; pero allí donde el programa presionaba haciendo crecer la densidad, no se cambió el modelo de trazado básico, sino que se transformó usando, y casi abusando, de las libertades que el sistema claustral concedía. Es como si la voluntad renacentista, idealista y geométrica presidiera la operación básica del trazado, pero dando rienda suelta, cuando era necesario, a otro tipo de mentalidad, más asimilable a la antigua o a la vernácula y al modo en que se transforman la arquitectura y la ciudad en el tiempo; es ésta la que resuelve los problemas prácticos, pero adaptándose al trazado *como si éste ya se hubiera construido*. Es significativo que ningún accidente haga que se altere el plan básico para favorecer la unidad y coherencia que se persigue para el complejo conjunto y que la actitud manierista de la configuración arquitectónica concreta se encargará de garantizar. El rigor más *topológico* que geométrico del tipo aplicado —esto es, muy exigente en cuanto al modo de ordenación espacial y arquitectónica, pero más permisivo frente a asimetrías, desigualdades e irregularidades— hizo que el acuerdo entre plan y programa se pactara como en las plantas. De este modo, el plano de conjunto se presenta como si fuera regular, ya que son las propias irregularidades las que se encargan de proclamar su propia condición excepcional y así su atadura, a pesar de todo, al esquema puro.

La aparente regularidad del plano no sólo está lograda a pesar de la variedad de edificios particulares que hemos ido analizando, sino también por esa distinción de partes más o menos fieles a un estricto trazado ideal. Las grandes fachadas externas no reconocen prácticamente nada la distinción entre unos y otros edificios y mucho menos aún la distinción entre pureza e impureza de las partes. Es en la fachada este, la de atrás —la del palacio del rey y el ábside—, donde se produce una mayor e inevitable relación de la imagen externa con



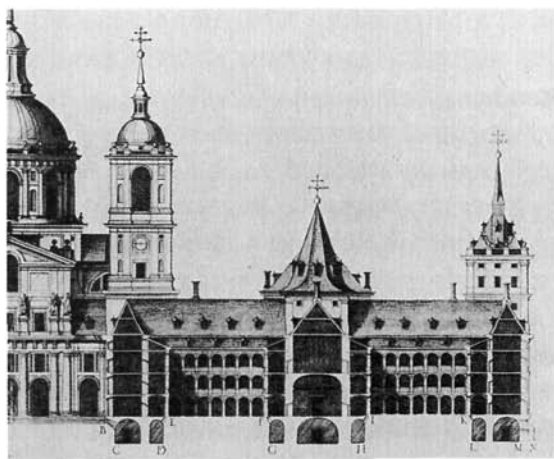
Sección (detalle de una sección general según Petrus Perret) y vista del claustro del convento del monasterio de El Escorial.

la dificultad de acuerdo entre distintos edificios, y donde hay, por lo tanto, un mayor grado de naturalidad, incluso brutalidad, en la composición única de volúmenes que se produce en el exterior del conjunto. Pero todo ello es en beneficio del *carácter*, ya que por la compleja y significativa llegada procesional,⁷ interesaba ofrecer esa primera y casi hosca imagen del conjunto a quien llegaba desde el camino de Madrid, que se veía obligado a proseguir hasta el final el itinerario sagrado si quería comprender el monasterio e incorporarse ritualmente a él. Después de esta intriga trasera y volumétrica, la fachada norte exhibe su condición fría y escasamente propicia a ser entendida como acceso importante, o a no explicar nada, tan sólo a continuar la marcha. Es la fachada oeste la que, al doblar la esquina, muestra verdaderamente el edificio, y hace transparentes algunos de sus rasgos estructurales así como sus tres ejes este-oeste, medios por los que impone su carácter sagrado y su naturaleza de hito principal y de filtro de continuación del acceso procesional. Finalmente, la fachada sur completa la visión principal; se exhibe como pura y quizá fiel a un supuesto esquema, del que, en todo caso, nada deja entender, y se ofrece en su soleado esplendor como elegante basamento de las formas altas de la basílica. Aparentemente sencilla y directa, fuera de toda proporción canónica, es en realidad la fachada más acusadamente manierista y alambicadamente compositiva de todas ellas.

Pero volvamos al convento y veamos cómo en el armónico acuerdo de sus partes queda patente, sin embargo, su distinción: el claustro clásico, de tradición medieval y unido al concepto de conjunto entre claustro e iglesia, y el mucho más abstracto organismo cruciforme de cuatro patios. Cabría pensar incluso si este último trazado no empieza ya a ser una mezcla del sistema claustral con el moderno, que llegará a ser el sistema académico con el tiempo, pero que nace en el manierismo. Pero lo cierto es que, aunque la figura planimétrica sea algo ambigua, evita salirse de las reglas del tipo claustral, y se crea la impresión de ambigüedad del protagonismo que toma la cruz interior al situarse según los ejes, uno de ellos coincidente con una

portada, y suplantando así, aparentemente, el papel del patio que a una entrada debería ofrecerse. Las crujiás de las cruces, sumisas a los ejes, toman una condición simétrica, que parece abstracta, muy diferenciada de las perimetrales, perteneciendo a uno y otro patio, centrándose en sí mismas. Con ello se provoca el protagonismo del centro y de las propias crujiás, tema contrario al sistema claustral y acentuado en el caso del centro, por ser éste un puro lugar de comunicaciones. La posición de la escalera monumental, simétrica en sí misma y frente al eje este-oeste, acentúa la apariencia *beaux-arts*, académica, de la ordenación de este sector y de todo el monasterio. Sin embargo, toda una serie de importantes detalles y precisiones modifican la cuestión, reconducen el conjunto a su naturaleza estricta, acorde con el tipo claustral y sus reglas y vencen y eliminan la antipática e imprecisa ambigüedad. Lo más importante, ya señalado en su día por Luis Moya,⁸ es la verdadera concepción de la cruz central, que no protagoniza de hecho la ordenación, aunque lo haga tanto planimétricamente como desde el uso —pues aloja los singulares—, ya que no recoge el recorrido principal ni cualquiera otro, pues aquél se desvía inmediatamente desde la entrada —en un modo oriental o antiguo— hacia uno y otro claustro, y son las galerías las que recogen cualquier tipo de recorrido. Y en cuanto a los usos —como también había observado ya Luis Moya—, aunque son los singulares, rara vez son los principales jerárquicamente hablando, aunque en alguna ocasión lo sean, pues está en la cruz las cocinas o la letrina en el colegio.

Desde todas las galerías se alcanza el centro, circulatorio y cubierto, que parece ser que alojaba escaleras en el proyecto primitivo, cuando los edificios cruciformes iban a ser más bajos. Parecería así que este elemento, al ser circulatorio y cubierto y haberse pensado incluso como escalera, se sale fuera del sistema claustral, teniendo El Escorial al menos este rasgo de impureza o de ruptura. La cuestión se suaviza y se transforma, sin embargo, al observar que el elemento central ocupa el lugar de un patio auxiliar, y en buena medida lo es, aunque cubierto, pues ocupa toda la altura y se rodea de galerías



Sección por los *claustros chicos* del convento (detalle de una sección general según Petrus Perret), sección longitudinal principal y alzado sur del monasterio de El Escorial.

que incluso se asoman a él en forma de balcones, y hasta tiene una fuente en su centro. Por comodidad climática se ha cubierto y es un patio lucernario.

Véase también cómo, aun a pesar de la doble simetría del edificio cruciforme, éste se particulariza y subdivide en modos bien distintos según los diferentes brazos de la cruz, lo que es absolutamente notorio si nos referimos al colegio. Las escaleras se disponen ocultas y en lugares estratégicos desde el punto de vista funcional, generalmente al costado de esquinas o de encuentros. La fachada se trata con una libertad todavía mayor, pues mientras los brazos de la cruz perpendicular a la fachada oeste, al coincidir con uno de los ejes este-oeste, quedan aparentemente señalados por las portadas laterales de dicha fachada principal, en absoluto se señala en el lado sur ni en el norte la presencia de estos brazos de los cruceros, pues no se ha considerado conveniente para la uniformidad que se deseaba para esta fachada, pensada con razones más exteriores que interiores. La fachada sur engloba todo el convento en un único y dilatado gesto, pues en la hermosísima configuración final del edificio no habrá ningún aprecio de su posible coherencia con el trazado planimétrico de la fábrica que no sea de interés para la particular y escenográfica visión que allí se hizo.

Esta visión escenográfica unitaria se apoyó en la elasticidad del sistema claustral, no sólo para poder transgredir el orden geométrico sin alterar el tipológico, sino también para poder prescindir sin problemas de una coincidencia notoria entre orden aparente y orden estructural, como hemos ido viendo, de modo que la imagen o imágenes del edificio pudieran atender a contenidos diversos de lo que hubiera sido la expresión de su naturaleza interna. Las imágenes provocadoras de aquellos efectos excepcionales que tanto nos han hecho admirarlas atienden a cuestiones formales, más complicadas e intensas de lo que sería la simple manifestación de lo estructural, que provocan un voluntario pero sólo aparente orden unitario y extremo, aunque no igualitario, soportadas por una disposición rigurosa pero no rígida. Tales son, al entender de quien esto escribe, las cualidades

que diferencian al monasterio tanto de las rígidas y simbolistas estructuras de la antigüedad anterior a la clásica como de los abstractos y esquemáticos recursos del academicismo, sistemas ambos con los que, equivocadamente, podría emparentarse o asimilarse. Es muy posible que el monasterio de San Lorenzo de El Escorial sea una de las expresiones más amplias, completas y sofisticadas del sistema claustral, y no entendido únicamente en función del método estructural y de trazado, sino teniendo también en cuenta la totalidad, la arquitectura concreta que con él se consiguió. Su condición de obra maestra y de cenit del método tiene que ver, en muy buena medida, con su planteamiento como trazado ideal, no condicionado por el lugar y en lucha casi tan sólo con la ordenación perfecta de un programa.

¹ ZUAZO UGALDE, SECUNDINO, "Antecedentes arquitectónicos del monasterio de El Escorial", en VV AA, *El Escorial* (vol. 1), Ediciones Patrimonio Nacional, Madrid, 1963.

² Éste es el momento de señalar que la identificación del modo de composición claustral como un verdadero sistema de proyecto fue del arquitecto y profesor Luis Moya Blanco, sobre cuyo pensamiento y obra quien suscribe elaboró una tesis doctoral. Moya no desarrolló el tema, aunque lo dejara apuntado repetidas veces y con extrema claridad. MOYA BLANCO, LUIS, "La composición arquitectónica de *El Escorial*", en *Arquitectura*, 56, Madrid, mayo de 1963; versión más completa en VV AA, *El Escorial* (vol. 1), Ediciones Patrimonio Nacional, Madrid, 1963.

³ La lectura del monasterio de San Lorenzo de El Escorial que aquí se hace ha tomado como referencia principal las conocidas láminas del grabador Perret, publicadas sobre esta obra.

⁴ Véanse los escritos de Fernando Chueca Goitia, en especial: "El proceso proyectivo del Monasterio de El Escorial", en *Arquitectura*, 231, julio-agosto de 1981.

⁵ *Ibid.*

⁶ Esta observación de la fachada de la basílica como simple superposición del pórtico y del testero del coro me la hizo mi amigo el profesor y arquitecto Javier Ortega, quien realizó su espléndida tesis doctoral sobre el monasterio y bajo mi dirección, más teórica que real.

⁷ Véase: MOYA BLANCO, LUIS, *op. cit.*

⁸ *Ibid.*

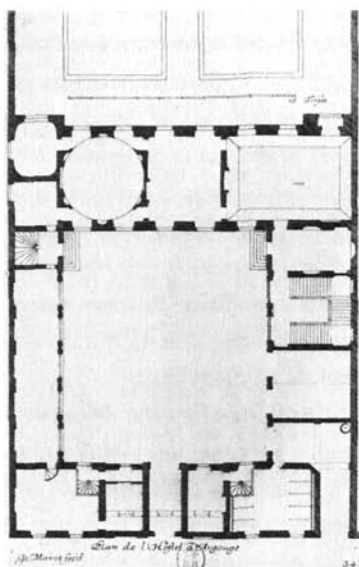
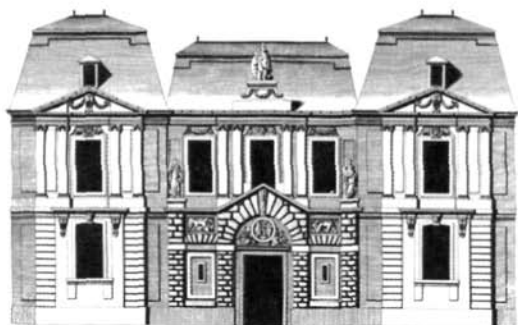
EL *HÔTEL* FRANCÉS,
UNA VARIANTE
PARISINA DE LA
ORDENACIÓN EN
TORNO A UN PATIO

Aunque no sea la intención de este libro agotar el análisis y la descripción del sistema claustral a lo largo de la historia de la arquitectura, quizá convenga que su variedad se muestre a través de lo que se ha llamado el *hôtel* francés, una construcción señorial de la tradición parisina que durante los siglos XVI y XVII produjo interesantes obras y proyectos pertenecientes a una curiosa variante del tema que nos mueve.

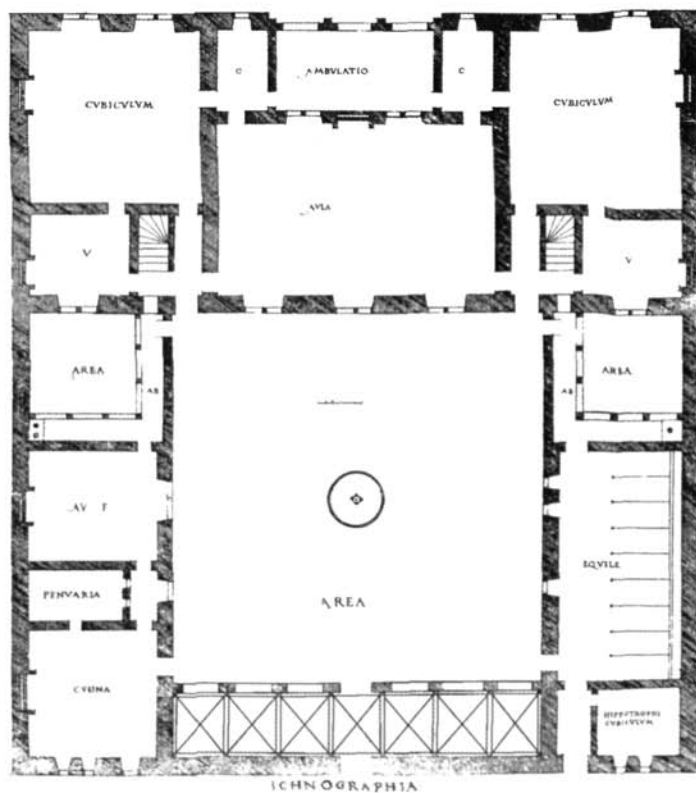
El *hôtel* francés no participaba de los principios renacentistas italianos ni contó con tradiciones como la florentina. La diferencia más importante con respecto a ésta y a las demás tradiciones que generó —como la española y la americana— es la de la desaparición de las galerías claustales como sistema general de circulaciones. Los *hôtels* son casi siempre construcciones medianeras que dan a dos calles, o —de modo más general— a una calle y un jardín, y suelen tener como esquema más corriente el de la formación de un cuadrilátero mediante tres o cuatro crujías de diferente carácter: una que contiene la entrada y que da a la calle y al patio, y que muchas veces adquiere la condición de lugar de los usos secundarios; una o dos crujías cerrando las medianeras y que dan al patio y, finalmente, otra crujía principal, muchas veces más ancha o incluso doble, destinada a los usos principales y que se asoma al patio y al jardín trasero.

Puede decirse que el interés del *hôtel* francés para el conocimiento del sistema claustral es, en general, el de introducirnos en una variante más del juego dialéctico entre orden y desorden; es decir, del modo en que, desde un desorden provocado *a priori* por el programa, el lugar, o la propia lógica de las cosas arquitectónicas se llega a un orden aparente o a un desorden ordenado, valga la contradicción. O sea, una variante de la misma cuestión que ya vimos en los palacios romanos, por ejemplo, y que en el *hôtel* francés quedaba acentuado por el mayor funcionalismo que éste tenía, por la mayor importancia que se le daba a la definición y precisión del programa doméstico, fuente principal de desorden.

En el *hôtel* Carnavalet (1540, de Ligneris; reformado por Mansart) el patio se rodea de cuatro crujías de desigual anchura que definen un vacío perfectamente regular y simétrico, a pesar de esta desigualdad y de la diferente naturaleza de los locales y elementos que contienen. Al situar la entrada en el centro del patio, como las crujías laterales no son de igual



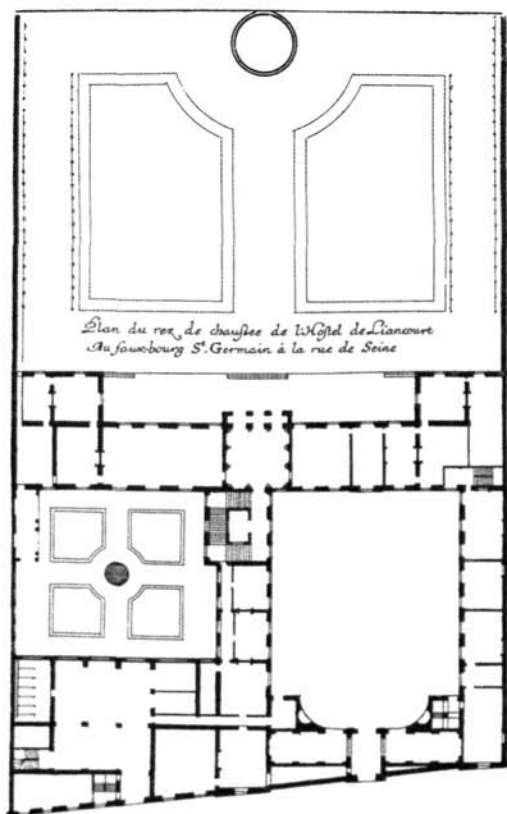
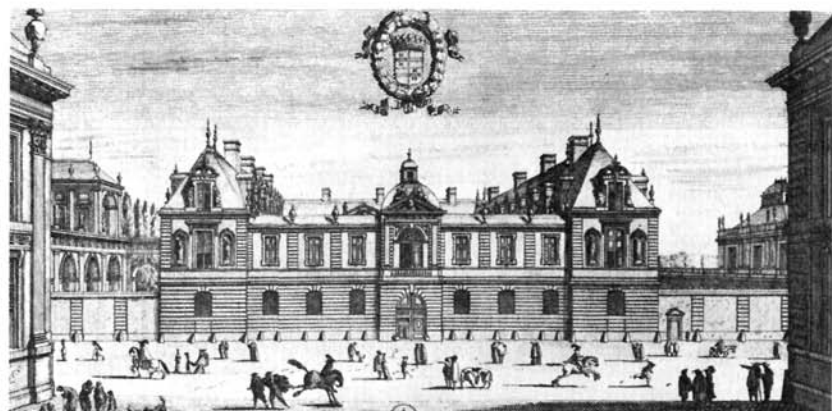
Planta y fachada del *hôtel Carnavalet*, París, Francia (de Ligneris; reformado posteriormente por Mansart).



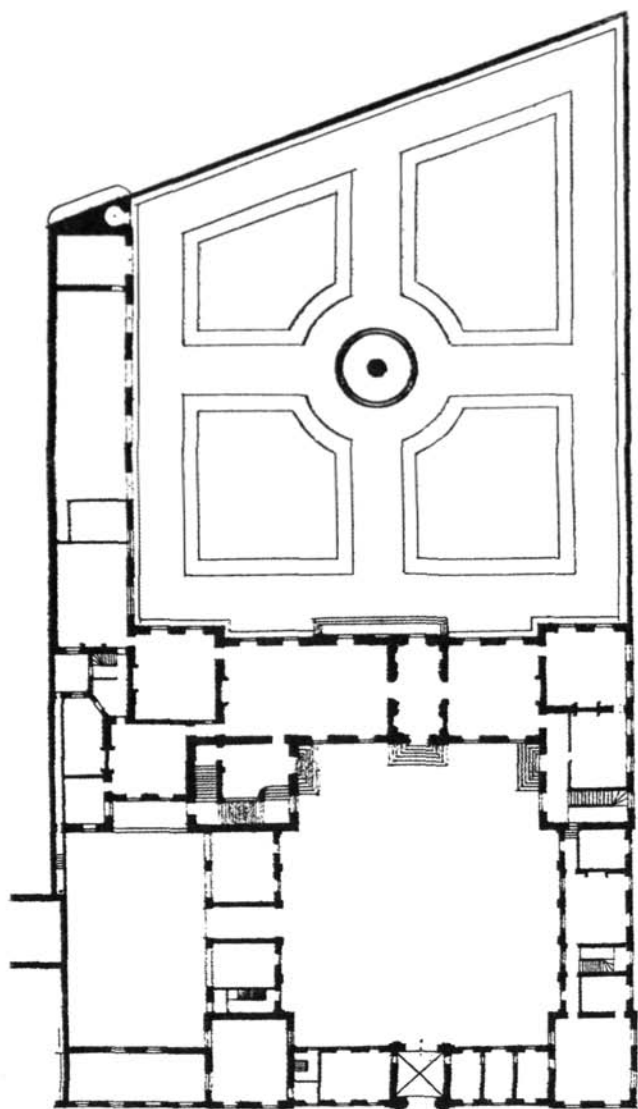
anchura, la fachada a la calle no puede ser unitaria y simétrica. El problema se resolvió al introducir en la parte de la fachada más ancha, la de la derecha, un portal secundario —probablemente de caballerías—, de modo que los paños resultantes fueran simétricos. La fachada se compuso mediante tres cuerpos, el central y de acceso y dos laterales, de cubiertas independientes, que resuelven la fachada simétrica y a su vez el trozo del portal secundario, como si un cuerpo parecido al principal empezara de nuevo y simplemente se interrumpiera.

En alguna otra ocasión, y al menos en proyecto, se trazaron *hôtels* completamente simétricos, como fue el del proyecto de **Jacques-Androuet du Cerceau**, realizado para su *Livre d'architecture*,¹ con una curiosa disposición que parecería italiana —incluso los letreros de los locales están en latín—, pero que se revela *francesa* en las elevaciones y la importancia que se le da a las cubiertas y a su variedad. La planta tiene un patio cuadrado, no existe crujía en el frente, sino pared en la que se abre una puerta y tras la que se dispone una galería; las crujías laterales son de igual anchura, pero de distinto interior, y la trasera es doble y aloja los usos principales, constituyendo propiamente la casa. Resulta curioso que este modelo, en apariencia más italiano o renacentista, está mucho más cerca de las márgenes del sistema, pues se trata, en realidad, de una casa exenta —la constituida por la doble crujía— a la que se han añadido unas *alas*, cerrando luego con una pared para configurar un patio. Es decir, está a medio camino entre una casa en torno a un patio y una villa exenta y, así, entre el sistema claustral y el manierismo palladiano, que hizo de antecedente del sistema académico.

Ejemplos interesantes y propios ya del barroco son el *hôtel de Liancourt* (1610-1623, St. Germain, rue de Seine), de **Salomón de Brosse** y **Jacques Lemercier**, y el *hôtel de Bretonvilliers* (1635), de **Jean du Cerceau**. Ambos son organismos relativamente complejos que dan a la calle y a un jardín y sin plantear disposiciones exactamente unitarias ni simétricas, presentan estas cualidades ante los exteriores como recursos de orden visual. Así mismo, cuentan con dos patios desiguales. El primero tiene la linde de la calle oblicua, oblicuidad que es ignorada por el trazado y procede como si no existiera. Las partes secundarias del programa se apoyan, como siempre, en



Salomón de Brosse y Jacques Lemercier. Vista y planta del hôtel de Liancourt, París, Francia.



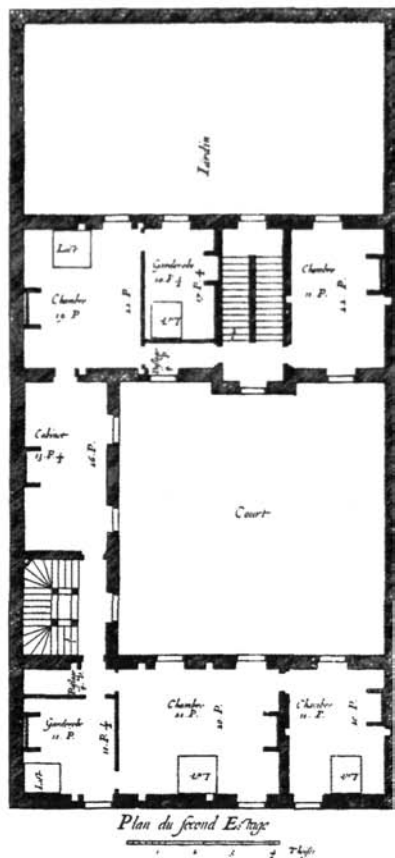
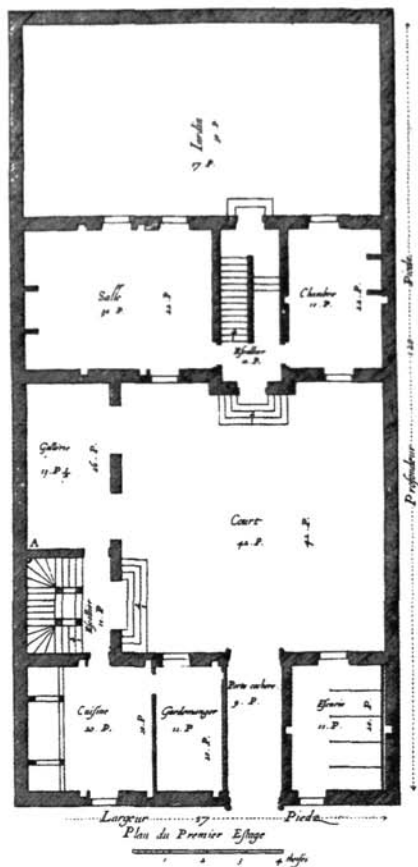
Jean du Creceau. Planta del hôtel Bretonvilliers, París, Francia.

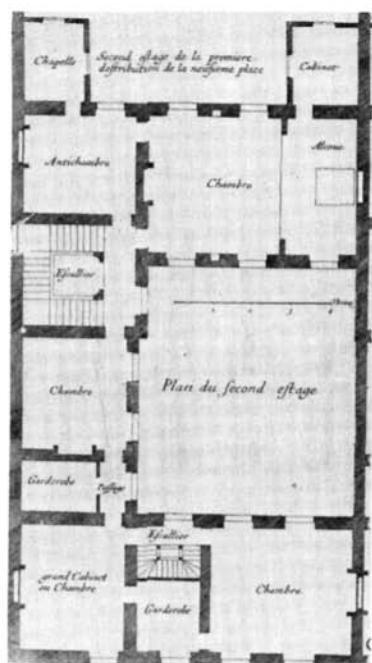
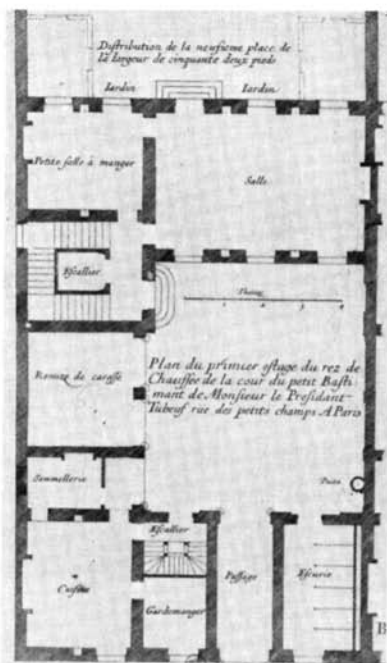
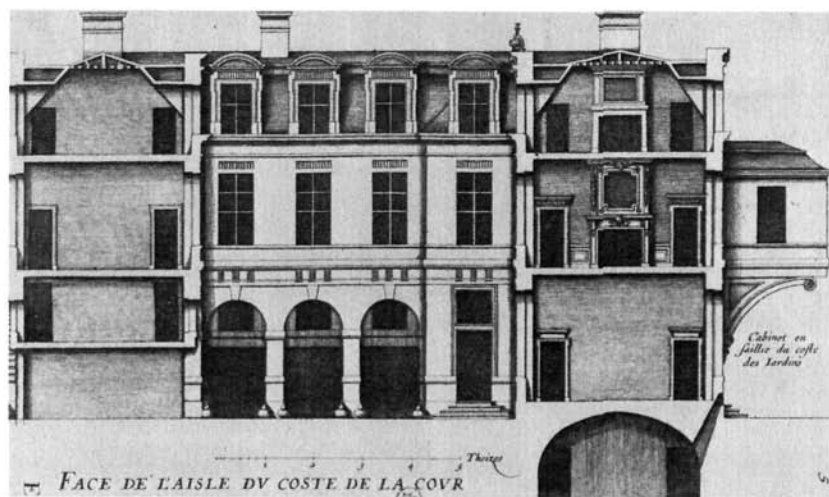
esta linde, que configura dos sectores muy diferentes, uno para la entrada y almacenamiento de caballerías, que da paso a un patio cuadrado, y otro principal y ritual, que da paso a un patio rectangular, con entrada simétrica y una exedra que arropa a ésta. Vemos cómo los patios se configuran mediante crujías intermedias, sólo dos, y cómo el edificio principal, con un retórico frente hacia el jardín, es arquitectónicamente autónomo y dibuja la figura de una *villa*. Este pabellón principal se presenta ante el jardín tan simétrico y unitario como asimétrico y diverso es el conjunto, y se configura recto en la parte de atrás para responder adecuadamente ante cada uno de los dos distintos patios.

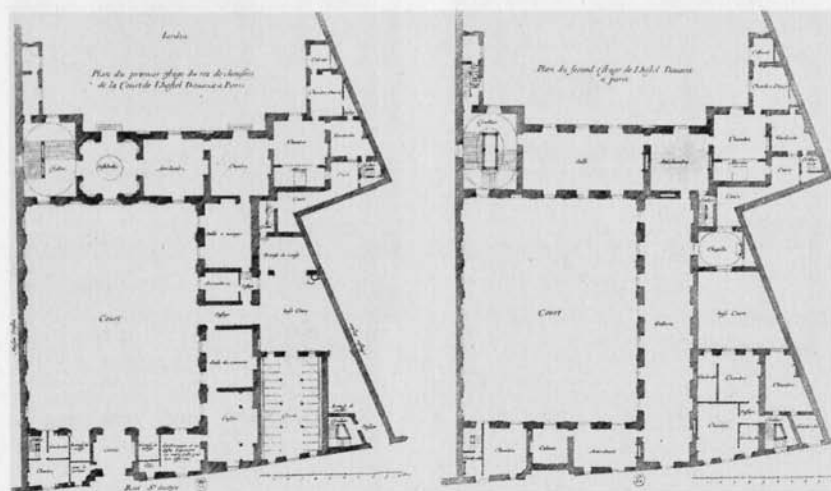
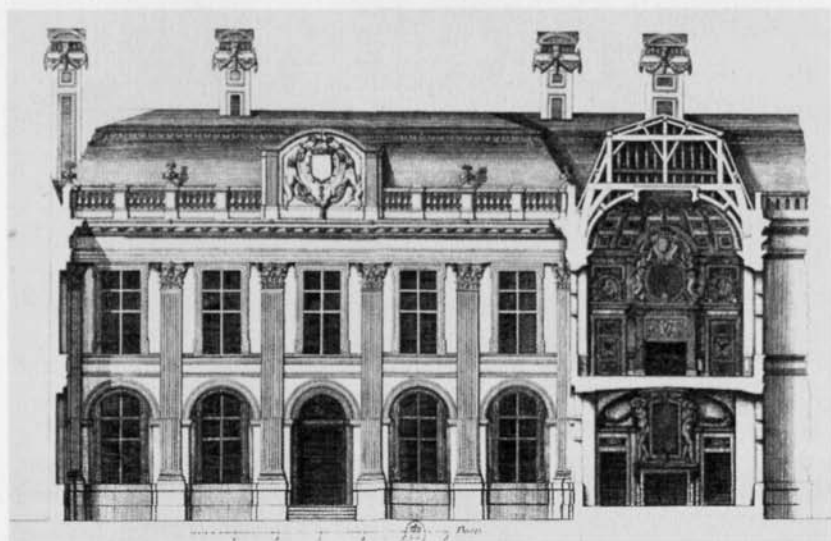
El segundo de los *hôtels* es aún más alambicado. Se ordena en torno a un patio principal, simétrico y perfecto, y a otro de servicio, mucho más pequeño. La asimetría resultante en el conjunto suponía un grave problema para resolver el frente al jardín, por lo que se disminuyó y ladeó su fachada mediante la construcción de una crujía en el lateral derecho del jardín, lo que hizo que, en buena medida, éste se constituyera también como un patio abierto. Esta disminución resulta suficiente para que el frente al jardín sea perfectamente simétrico, pero su dimensión excede todavía la del patio principal, por lo que no coinciden sus ejes. La discordancia se resuelve con la existencia de una sala central, que ocupa el eje del patio y sirve de acceso desde éste, y que no queda de manifiesto en la otra fachada.

Un proyecto de **Pierre le Muet** (de 1623) y una realización suya, el *hôtel Tubeuf* (1643, Rue de Petits Champs), de mucho menor tamaño que los anteriores, se trazan también mediante esquemas mucho más sencillos: una crujía sobre la calle, otra sobre el lateral izquierdo y una trasera más ancha configuran un patio cuadrado o casi cuadrado. El acceso se abre como portal en situación asimétrica respecto a la calle para lograr que sea simétrica respecto al patio, y la escalera recuerda la colocación canónica del renacimiento romano al situarse en la crujía intermedia en esquina con una de las otras. Se dirían trazados muy exentos de malicia, muy *naturales*, valga la simplificación, y algo más cercanos así a la tradición antigua y renacentista.

Por su tamaño, su programa y el terreno en el que hubo de enclavarse, otro trabajo de **Pierre le Muet**, el *hôtel d'Avaux* (1640), resultó mucho más complejo. Está enclavado sobre un terreno irregular, con una linde recta y la





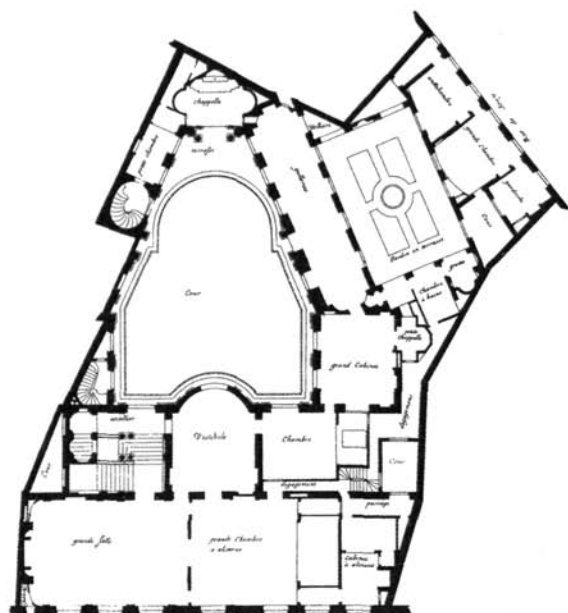
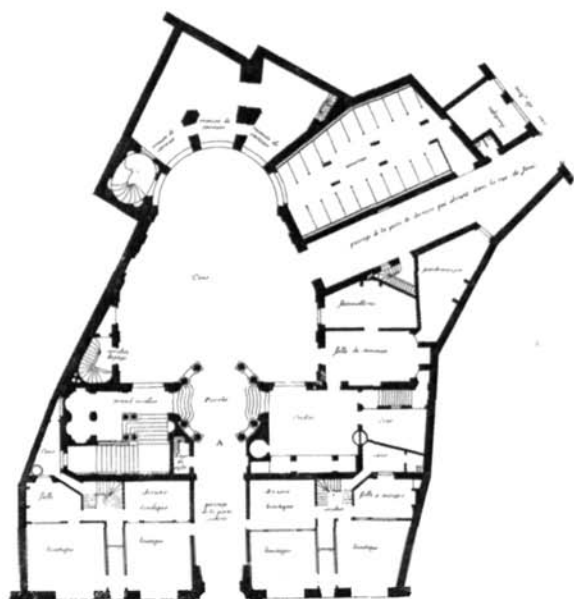


Pierre le Muet. Sección por el patio y plantas del hôtel d'Avaux, París, Francia.

otra fuertemente quebrada, y con la línea de fachada ligeramente oblicua y curva. Debido a esto, se situó un patio rectangular contra la linde recta, fingiendo la cuarta fachada en la pared medianera. La entrada está en el centro, dejando a la calle una crujía irregular. Frente a la medianera, una crujía recta que hace de gran galería cierra el patio, y tras ella se dispuso otro patio menor y deja áreas irregulares hasta la linde quebrada, que, mediante algún patinillo, se distribuyeron para habitaciones. La crujía de atrás es más larga que el ancho del patio, con elementos que configuran abultamientos extremos y pequeñas alas, lo que ofrece un frente al jardín muy compositivo y simétrico y con un eje distinto al del patio.

Por último, es interesante observar un exagerado ejemplo barroco, el *hôtel de Beauvais* (1652-1655, rue St. Antoine), de **Antoine le Pautre**. El terreno sobre el que está construido, resultante del derribo de tres casas medievales cerca de la Place Royale, es extremadamente irregular, tanto en sus lindes, oblicuas y extraordinariamente quebradas, como en la disposición de las dos calles, lejos tanto del paralelismo como del ángulo recto.

En este ejemplo es interesante ver cómo los liberales y exacerbados recursos del barroco surgen en este caso como el método para imponer un orden formal y compositivo donde previamente sólo existía lo desordenado y amorfo. Es bien claro que Le Pautre lo logró con éxito y que algunos de los recursos no están lejos, al menos conceptualmente, de los del manierismo romano. El *hôtel* se ordenó en torno a un patio de compleja forma, única que cabía si se le quería dar acceso simétrico por la calle, en una doble crujía que aloja tiendas en la exterior —que recuerda el mismo recurso de las *domus* romanas— y que dispone un atractivo juego de aparente simetría en el porche redondo que da al patio y, lateralmente, a la escalera principal y a un vestíbulo que enlaza con la zona de servicio. Esta doble crujía, por su dimensión, tiene arriba la zona principal de la casa, lo que, además de por la colocación de la escalera, enlaza a este *hôtel* con los palacios romanos y lo aleja de los otros ejemplos parisinos. Por la otra calle se produce un acceso de servicio y de caballerías, que forma un pasadizo bajo la planta alta y que enlaza también con el patio. Encima de este pasadizo se realizó una disposición de gran galería que da paso a los pequeños locales del fondo del patio, separada de la crujía hacia la calle mediante un patio rectangular elevado, al que el arquitecto



Antoine le Pautre. Planta baja y planta primera del hôtel de Beauvais, París, Francia.

llamó *jardin en terrasse*, y que es una solución extraordinariamente curiosa por su modernidad. Se podría decir, sin demasiada exageración, que se emparenta con la villa Savoie, de Le Corbusier, y no sólo en el patio elevado, sino también en la extremada independencia de trazado y de construcción de los dos pisos, concebidos como estratos autónomos, pues entre ellos ni siquiera los elementos constructivos, murales, tienen apenas continuidad. El *hôtel* francés se distinguió del tipo tradicional claustral, y como habíamos dicho, sobre todo por la desaparición de las galerías. Se observa que en todos ellos, mejorando la captación de luz, aparecen ciertos problemas de circulación, con servidumbres entre unos y otros locales que anticipan el sistema académico y, en gran medida, la arquitectura moderna. La desaparición de las galerías y corredores claustrales será en definitiva un rasgo moderno, pero ha de advertirse que estaremos aún en el sistema claustral –y así el *hôtel* francés– cuando el patio, a pesar de no tener galerías, sea un lugar por el que se circula, que tenga fachadas principales y dé vistas y luces principales. Estaremos ya en el sistema académico, o en otros, cuando el patio, además de no ser central, no contenga circulaciones, no sea la imagen interior principal ni dé las luces principales. Entonces, por grande o importante que sea, se habrá convertido en un patio de luces y, así, fuera del sistema que estamos estudiando.

El *hôtel* francés –con muchos más y muy bellos ejemplos todavía– está más cerca de las márgenes del sistema, pero representa, precisamente por ello, una atractiva variante de cómo obtener orden en el desorden a través de la disposición en torno a patios, sin el uso de los rígidos principios académicos, que necesitarán en buena medida la obligada condición exenta para poder desarrollarse.

¹ DU CERCEAU, JACQUES-ANDROUET, *Livre d'architecture*, París, 1559.

PATIOS DE SEVILLA

Las casas-patio forman los conglomerados urbanos tradicionales de tantas ciudades, asiáticas, americanas y, muy concretamente, mediterráneas, como es bien sabido. Para examinar someramente el caserío pobre o popular del sistema claustral hemos elegido el caso de Sevilla, no sólo por tratarse de una magnífica y atractiva ciudad española —que además y en nuestro caso puede considerarse un verdadero arquetipo—, sino que también y principalmente porque existe el estudio y los levantamientos del profesor arquitecto José Ramón Sierra Delgado,¹ ambos tan inapreciables como imprescindibles para nuestro propósito.

La casa popular o tradicional de Sevilla, aquella que colmata sistemáticamente su casco antiguo, está mayoritariamente constituida por casas-patio. Según el profesor Sierra Delgado son *indatables*, ya que además de contar con un nacimiento desconocido, supuestamente recóndito —muchas de ellas anteriores al siglo XIX—, han sido sometidas a continuas reformas que siguen sufriendo ahora.

La gran diversidad y general irregularidad del parcelario urbano de la ciudad, no sólo el clima y la tradición, fue probablemente la razón de más peso para que esto fuera así, al ser el patio el único modo claro y eficaz de dar luz, ventilación y un cierto orden a dichas geometrías. Los solares tienen por lo general una sola fachada, que sólo se convierte en doble si se trata de una esquina, y que tiene una longitud absolutamente indiferente en relación con la superficie y forma del terreno. Las fachadas son murales y revocadas, con basamento diferenciado, impostas y cornisa, troceadas por huecos verticales en la planta baja y en la primera, y a veces con composiciones más fantasiosas en la planta segunda, si es que ésta existe. Los huecos de la planta baja son de reja completa, los llamados *cierros*; no sobresalen del plano de fachada en esta planta y sí en la primera, donde puede presentar éstos o bien balcones volados, y con frecuencia ambas cosas. Los huecos son siempre uno por cada cuarto. La casa se construye mediante muros formando crujías que, como en todos los casos que hemos visto, relacionan estrechamente y por lo general la construcción y la organización. Como tantas veces

hemos observado, en ocasiones —y comprobando así una vez más la condición lógica y casi universal del sistema—, las casas constan de una o dos crujías delanteras, una a la calle y otra al patio, que forman el cuerpo principal de la casa; en la primera crujía de la planta baja, y tal vez en la segunda, es donde pueden aparecer tiendas o locales separados y, si no, aquellos de la casa más destinados a relacionarse con el exterior. La puerta, única y siempre abierta, se comunica con el zaguán, espacio que es así parte de la calle y de la casa, ya que está separado de ésta por otra puerta o cancela siempre cerrada,² y al traspasarla se llega al patio.

Las galerías inferiores del patio no suelen tener columnas, a no ser que sea necesaria desde el punto de vista constructivo. Las galerías superiores se sustentan mediante vigas, a veces auxiliadas por jabalcones, de modo que la galería inferior no resulta un espacio muy configurado, pues está tan sólo delimitado por su cubierta. Éste es uno de los aspectos que más diferencian a estas casas de la arquitectura doméstica menor de la ciudad de Sevilla respecto de la tradición clásica antigua, de la renacentista y de las casas ricas o palaciegas en esta o en otras ciudades andaluzas y españolas.

Las escaleras son elementos funcionales y directos, estratégicamente colocadas; parten generalmente de alguna de las galerías bajas y otras veces del zaguán. En algunas ocasiones ocupan un lado del patio. Los patios pueden ser, como siempre, completamente diversos; presentan desde cuatro galerías hasta una y son centrales o están adosados a la medianera. El adosamiento puede ser con galería o sin ella; existen patios de cuatro galerías con una de ellas adosada, o por el contrario, patios centrales con galerías tan sólo en uno o dos de sus lados. Un caso muy frecuente es el del patio adosado a la medianera y con galería en los tres lados libres. Por las dimensiones, es muy corriente esta disposición de tres galerías en U, incluso cuando el patio está en posición central. Y por esos mismos motivos de escaso tamaño, es muy rara la existencia del patio central con cuatro galerías, lo que indicaría, en todo caso, voluntad de representación.

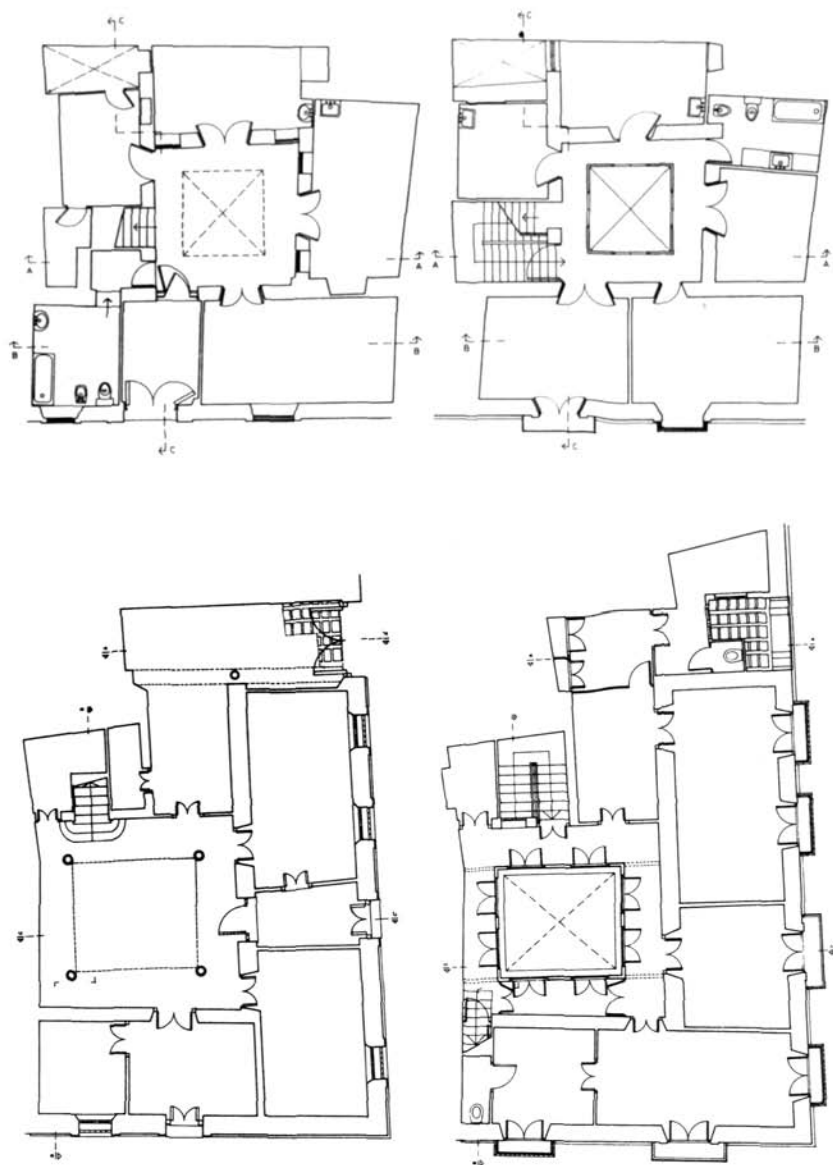
Las galerías altas de los patios están, al contrario que las bajas, muy definidas espacialmente, aunque sólo sea por las barandillas en las que son abiertas, pero siendo mucho más general el hecho de que estén cerradas con fábrica, abierta ésta mediante huecos y carpinterías de balcón, todo ello en el borde del vacío y en vez de las barandillas, que se limitan en ese caso a los balcones. Estas galerías, cerradas al aire libre y a veces separadas, forman lugares de uso propio, de estar y de recibir, y no sólo circulatorio. Las habitaciones de la casa no están funcionalmente definidas, por lo que no hay correspondencia entre organización espacial y función, y por ello son casas muy abstractas. Es frecuente que los cuartos que sólo dan al patio tengan la puerta como único hueco que se relaciona con él y, así, como única fuente de luz y de ventilación. En muchas ocasiones, a pesar de la existencia de las galerías, hay habitaciones a las que ha de pasarse a través de otras.

ALGUNAS PARTICULARIDADES DE CASAS CONCRETAS

La **casa de la calle Abades 30**, que tiene el patio cubierto y cerrado, coronado por una linterna, es de las pocas que, a pesar de su reducido tamaño, tiene patio central con cuatro galerías. La **casa de la calle Alameda de Hércules 93** tiene este mismo patio de cuatro galerías, pero adosado a una medianera; es una casa de esquina y el patio ilumina sólo a una habitación interior bastante secundaria, lo que demuestra cuánto interesaba el patio en sí mismo, tanto por su uso (en planta baja y en las galerías altas) como por la atractiva configuración e imagen interior que da a la casa.

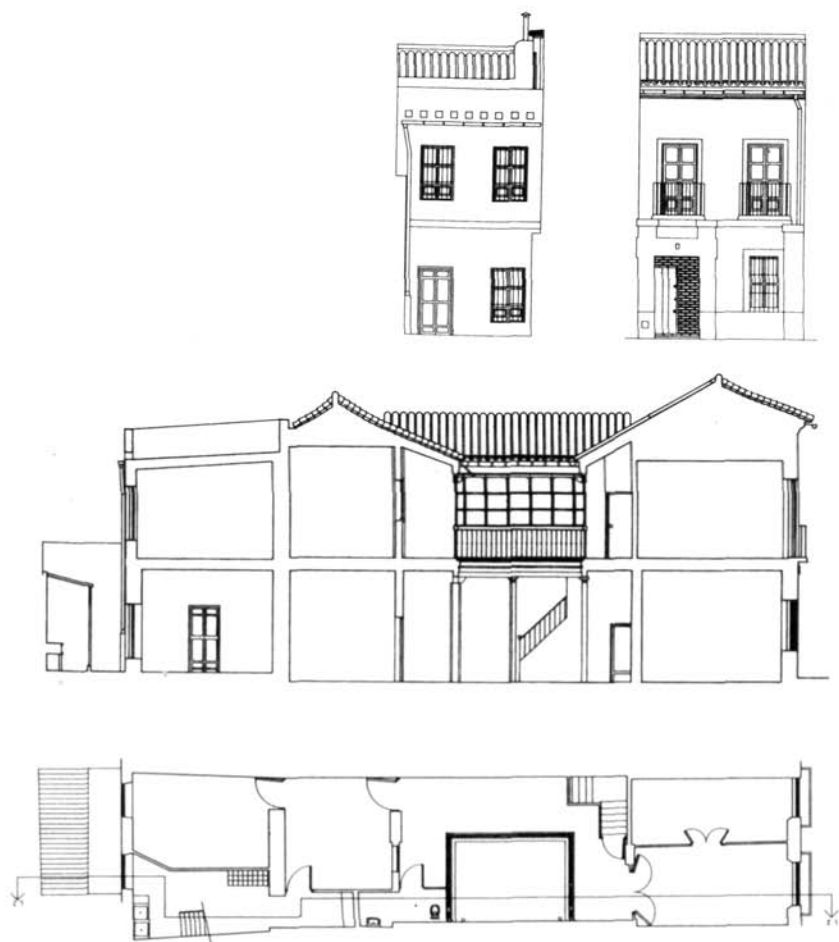
Un patio partido, adosado a la medianera de tres galerías, es el de la **casa de Butrón 9**, alargadísima y elemental; tiene dos crujías hacia atrás por la existencia de otro pequeño patio trasero. La **casa de Lepanto 9**, de esquina, es por el contrario una casa muy completa y casi palaciega, con fachada rica, columnas clásicas en la planta baja del patio central, pero de tres galerías, como la mayoría.

El lector puede comprobar en los planos que se reproducen la sencillez, modestia y belleza de todas estas casas, y cómo su falta de

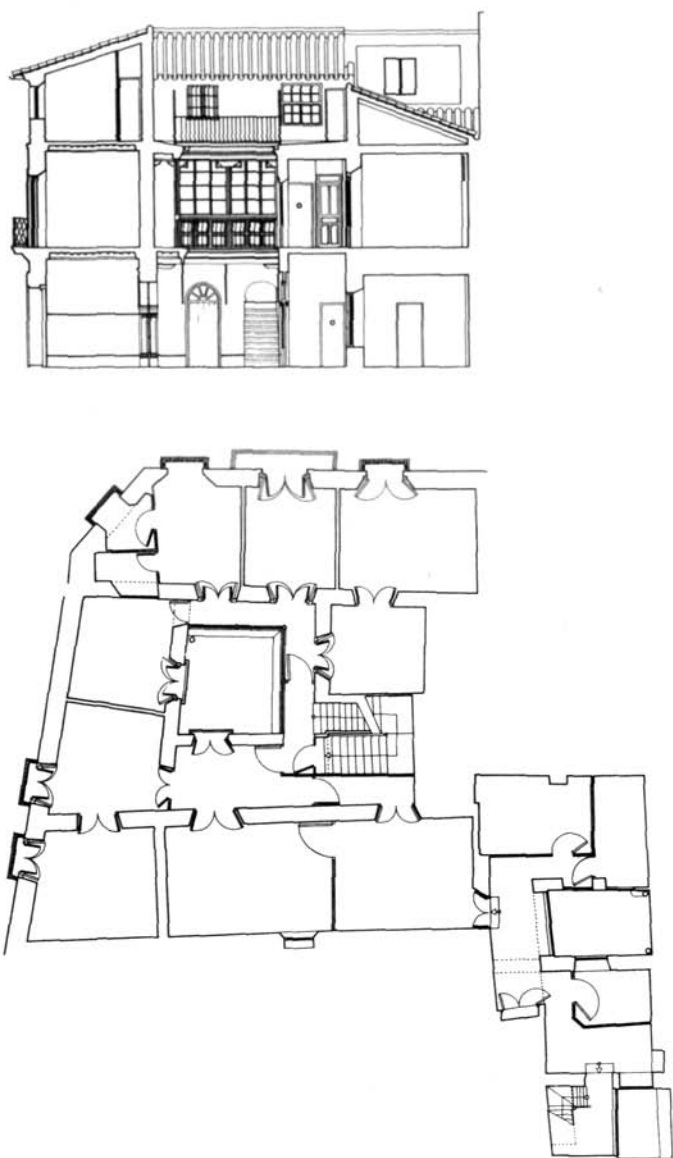


Plantas de la casa en la calle Abades, 30, Sevilla, España (según José Ramón Sierra).

Plantas de la casa en la calle Alameda de Hércules, 95, Sevilla, España (según José Ramón Sierra).



Alzados, sección y planta de la casa en la calle Butrón, 9, Sevilla, España
(según José Ramón Sierra).



Sección y planta de la casa de la calle Lepanto, 9, Sevilla, España (según José Ramón Sierra).

pretensiones y su carácter popular o anónimo no les ha impedido pertenecer y actuar con los principios del mismo sistema de –y estar así relativamente próximas a– los más sofisticados palacios renacentistas. La capacidad para rellenar cualquiera que sea la forma planimétrica de los lotes urbanos, de prescindir en extremo de toda geometría y de cualquiera que sea el lujo, ha contado con el patio y con sus sencillas pero efectivas reglas para configurar un asentamiento urbano dotado de un expresivo sentido del orden espacial y de un fuerte carácter, a pesar de su modestia y de los defectos implícitos a ésta. La universalidad y diversidad del sistema que estamos sometiendo a estudio queda exhibida nuevamente.

¹ SIERRA DELGADO, JOSÉ RAMÓN, *La casa en Sevilla, 1766-1996* (catálogo de exposición homónima), Fundación El Monte, Sevilla, 1996. Además de resultar imprescindibles para los fines de este libro los exquísitos levantamientos del prof. Sierra y de sus alumnos, los estudios de su libro han sido especialmente clarificadores y el presente capítulo ha de reconocerse deudor de ellos.

² Es ésta la que José Blanco White (*Cartas de España*, Alianza, Madrid, 1972) llama “puerta de en medio”, por situarse entre la de la calle y la del piso de arriba, refiriéndose en su caso a las casas patio mayores y casi palaciegas que Sierra Delgado llama “casas románticas”.

³ El profesor Sierra Delgado carga las tintas, probablemente con razón, en la descripción de los tremendos defectos de estas, de otro lado, mitificadas casas. Dice de ellas que son una arquitectura inútil, con humedades insoportables hasta en verano, con mala iluminación y mala ventilación, con graves precariedades funcionales, como las servidumbres de paso entre habitaciones, y sin ventajas como la supuesta doble vivienda –arriba la de invierno, abajo la de verano–, posibilidad desmentida por su pequeñez. Sierra combate aquí, de un lado, los mitos del *sevillanismo* más tradicional y soberbio, y de otro, los de la mitificación de los elementos patrimoniales y su conservación a ultranza.

En el libro de Sierra Delgado se reproducen también algunas de las descripciones míticas del patio sevillano: “El patio constituye la felicidad y el lujo de los sevillanos. No sabemos qué espíritu misterioso e irreprimible nos lleva a los que allí vivimos, y en todos los órdenes sociales, a pensar que la realización feliz de nuestra vida consiste en una solería de mármol, un chorro de agua, unos arcos sobre columna, flores y un pedazo de cielo [...]. Esto es esencial: el cielo. Un pedazo de cielo para nosotros solos. El cielo dentro de la casa; es decir, contemplando solitariamente desde la butaca o la silla preferida, con el libro, con el periódico o con el quehacer de aquel día entre las manos. El patio aísla del mundo en torno, y sólo admite una vecindad franca: la celeste, la suprema, la casa de Dios. ‘Dios está azul’, dijo Juan Ramón Jiménez. Y en este aislamiento del patio, entre flores –hortensias, geranios, campanillas–; entre mármoles –arcos, cielos y columnas–, el sevillano se siente poseído de una extraña felicidad. ¿En qué consiste? Tal vez en acusar solitariamente, casi con egoísmo, su presencia en el orden maravilloso de la creación”. ROMERO MURUBE, JOAQUÍN, *Los jardines de Sevilla* (curso de conferencias sobre urbanismo y estética en Sevilla), Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 1955.

LA ORDENACIÓN EN TORNO A PATIOS EN LA ARQUITECTURA MODERNA

A partir del siglo XVIII, y ya de modo pleno en el siglo XIX, se produjo la sustitución del sistema antiguo del proyecto –el que a lo largo de este libro hemos llamado *claustral*, o de ordenación en torno a patios– por otro que, con sus primeros antecedentes en el manierismo palladiano y vigolesco, se consolidó con las secuelas de la arquitectura de la ilustración, como fue la vulgarización de J. N. L. Durand, y, sobre todo, con la enseñanza académica y los métodos de proyecto de *beaux arts*, extendidos finalmente por todo el mundo. El sistema antiguo tardó en sustituirse de forma definitiva; tuvo alguna supervivencia, aunque muy parcial, dentro del propio sistema académico y alguna resistencia algo más importante, al menos en España. No obstante, y al llegar el siglo XX, el sistema antiguo había desaparecido sin dejar rastro, de modo que, cuando estalla por distintos caminos la revolución moderna, su lucha se produce frente al sistema académico –al que, sin embargo, parcialmente heredaría– y no frente a los ya arqueológicos sistemas clásicos y tradicionales, propiamente dichos. Quizá por ello –y aunque los fundadores de la modernidad arrastraran un supersticioso prejuicio acerca del clasicismo, a pesar de que éste no estuviera reñido, en pureza, con la arquitectura moderna originaria– el sistema antiguo, interpretado sobre todo como *vernáculo* o *popular*, participó, de alguna forma, en la nueva arquitectura. La ordenación en torno a patios ya no ocupó una posición que pudiera describirse en absoluto como principal, ni siquiera como significativa; sin embargo, y contra lo que pudiera esperarse, no dejó de existir del todo. Se transformó por completo en otra cosa de lo que había sido en el pasado, pero en esa transformación puede decirse que tomó una nueva vitalidad, aun a pesar de lo minoritario que fue su empleo. Los dos capítulos siguientes constituyen la crónica y el análisis de esa transformación.

EL PATIO EN LOS MAESTROS MODERNOS

Le Corbusier

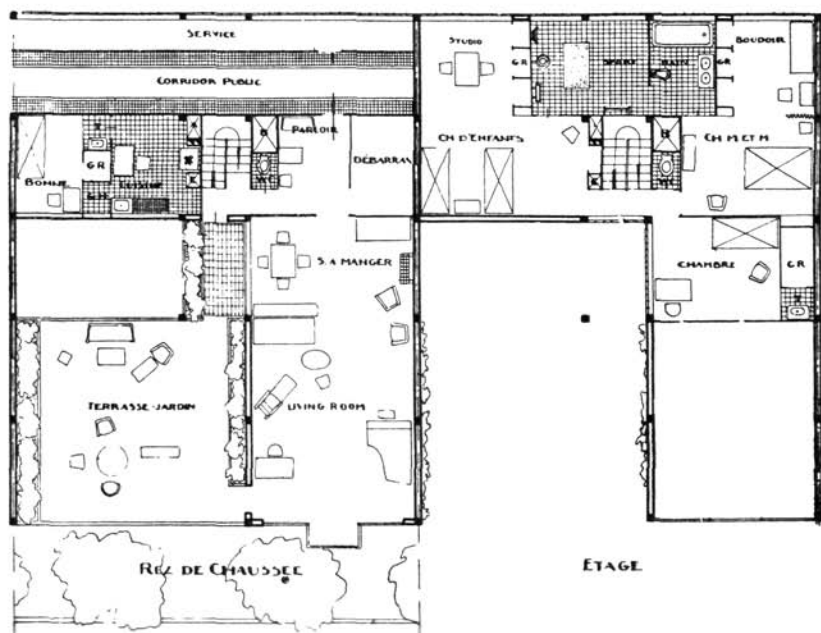
El cierto tradicionalismo de Frank Lloyd Wright en su primera etapa no resulta significativo para nuestro tema, pues su modo de proyectar

en aquel entonces, aunque fuera extraordinariamente cualificado y personal, estaba muy unido al sistema académico *beaux arts*. Esto ocurría, por ejemplo, en un edificio con patio como era el desaparecido hotel Imperial, en Tokio.

Así pues, y aunque pueda resultar paradójico, no fue tanto en la *arquitectura orgánica* —al menos en lo que se refiere a Wright—, sino en la *racionalista* —o más concretamente en la de Le Corbusier— donde encontramos el primer hilo de nuestro asunto. Le Corbusier fue un revolucionario radical, probablemente el más importante de los pocos que así puedan conceptuarse, y su enorme influencia se proyecta aún hacia el futuro. Sin embargo, ya se ha observado suficientemente cómo muchas de sus invenciones fueron transgresiones y transformaciones suyas de las arquitecturas tradicionales y clásicas, sobre todo las de los entornos geográficos que fueron más de su gusto y de su observación continua, las de los países mediterráneos.

No resulta extraño, pues, que en dichas culturas Le Corbusier reflexionara en alguna medida sobre los patios y su evidente sistemática, y que ello haya tenido algún traslado sobre su arquitectura. El más primitivo y extremadamente interesante fue el de la observación de las celdas particulares de los cartujos, cuya fascinación le llevó al proyecto de las unidades de los *inmuebles-villa*. Éstas son como casas-patio de dos plantas dispuestas en L, sólo con dos crujeas, la mínima configuración de la casa-patio en los tiempos antiguos y clásicos, y que se convertirá en un arquetipo en los modernos. La casa moderna en torno a un patio va a ser, a partir de Le Corbusier, y casi exclusivamente, una casa en L.

Las celdas de los cartujos tenían un tercer lado cerrado por la celda contigua y un cuarto por una tapia. Las unidades de Le Corbusier tendrán también la pared contigua como tercer cierre, ya que no son simples casas-patio o casas-patio unifamiliares, sino unidades de una residencia colectiva de un *convento* civil, valga la paradoja, que va a crecer ahora también en altura y no sólo en longitud y a lo largo del suelo. Pero el cuarto cierre se abrió y dejó de existir, como una apertura frente a las vistas que tantas veces el patio clásico había



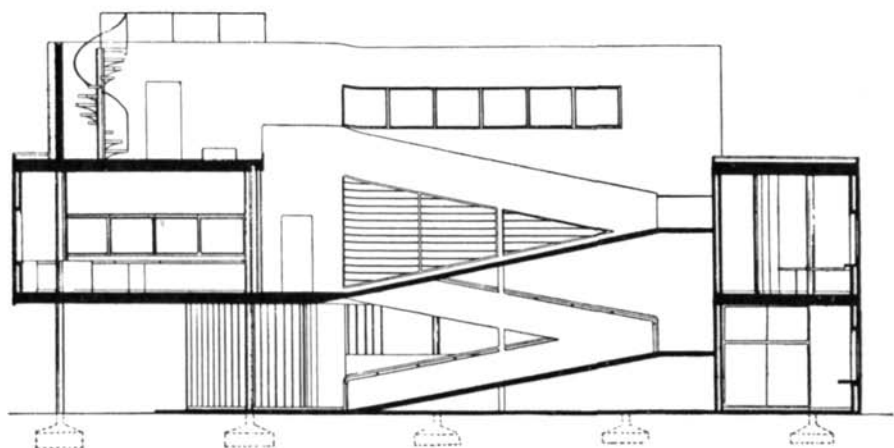
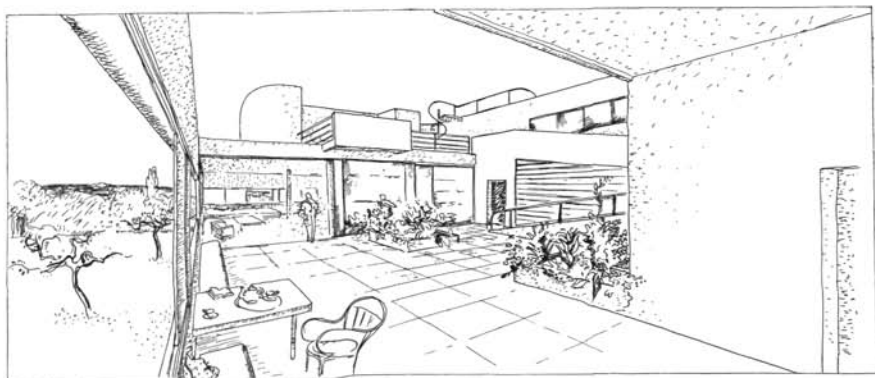
Le Corbusier. Plantas de las unidades de vivienda y perspectiva parcial de las fachadas de los inmuebles-villas.

pedido o sugerido a lo largo de la historia, pero que en este caso resultaba por completo imprescindible ya que el crecimiento vertical eliminaba la apertura tradicional, la del cielo. El patio se convertía así en un patio virtual, ilusorio.

La casa-patio iniciaba con ello una nueva y atractiva aventura, con la constitución de una colectividad vertical, al llevar los suelos de los patios hacia los cielos y vistas infinitas. Los conjuntos propuestos por Le Corbusier se ordenaban acudiendo a corredores –a galerías claustales, en definitiva– y formando también, como las cartujas, un gran patio o jardín interior, esquema heredado tanto de estos conventos como de las manzanas decimonónicas. *Patios en el cielo*, una ensueño de la organización doméstica, una *ilusión*, tan altamente poética como acertadamente profesional, una atractiva intuición lecorbuseriana, quizá la más grande en el plano doméstico, que se convirtió en utopía, pues no se ha realizado. ¿Por qué durante el siglo xx no se construyeron *inmuebles-villa*? Una de las propuestas más atractivas de la modernidad ha sido torpemente olvidada.

Pero, como dijimos, las unidades de los inmuebles, las casas de dos plantas en L delimitando un patio se constituyeron en un arquetipo de diseño, en la transformación moderna de la casa patio: en forma de L –sólo dos crujías–, de un lado, y desaparición de las tapias –al menos de su necesidad–, de otro. La doble crujía en ángulo cóncavo define un espacio *claustral* aunque dos de los límites del patio, y así éste, sean virtuales. Tal era la casa-patio moderna, que quedó en gran medida codificada a partir de este proyecto de Le Corbusier aunque no supusiera ninguna propuesta de vivienda unifamiliar. La codificación definitiva del modelo la harían más adelante, y como veremos, otros arquitectos.

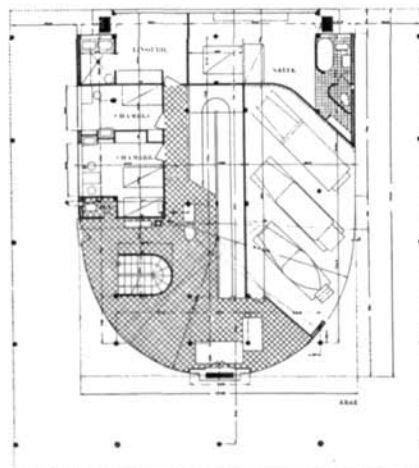
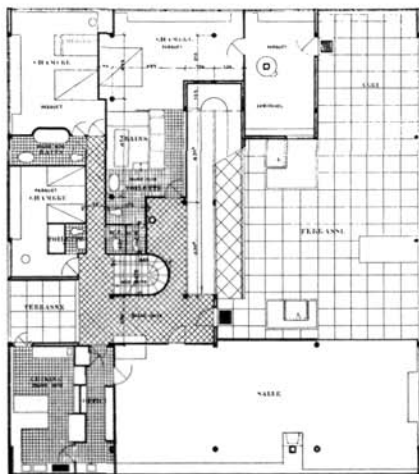
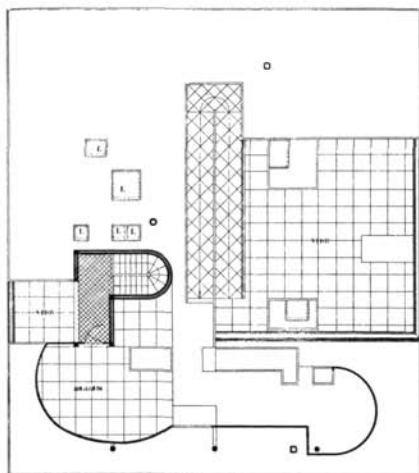
La **villa Savoie** sí que era una casa unifamiliar, y en ella Le Corbusier acertó acaso por encontrar muy acertada la disposición en L y por cerrarla con ella un cuadrado para obtener un volumen paralelepípedo, pero hizo en torno a un patio moderno, es decir, abierto en dos de sus lados y sin tapias para obtener vistas, pero tampoco sin nada: el primito del volumen simple, para Le Corbusier más perfecto, le llevó

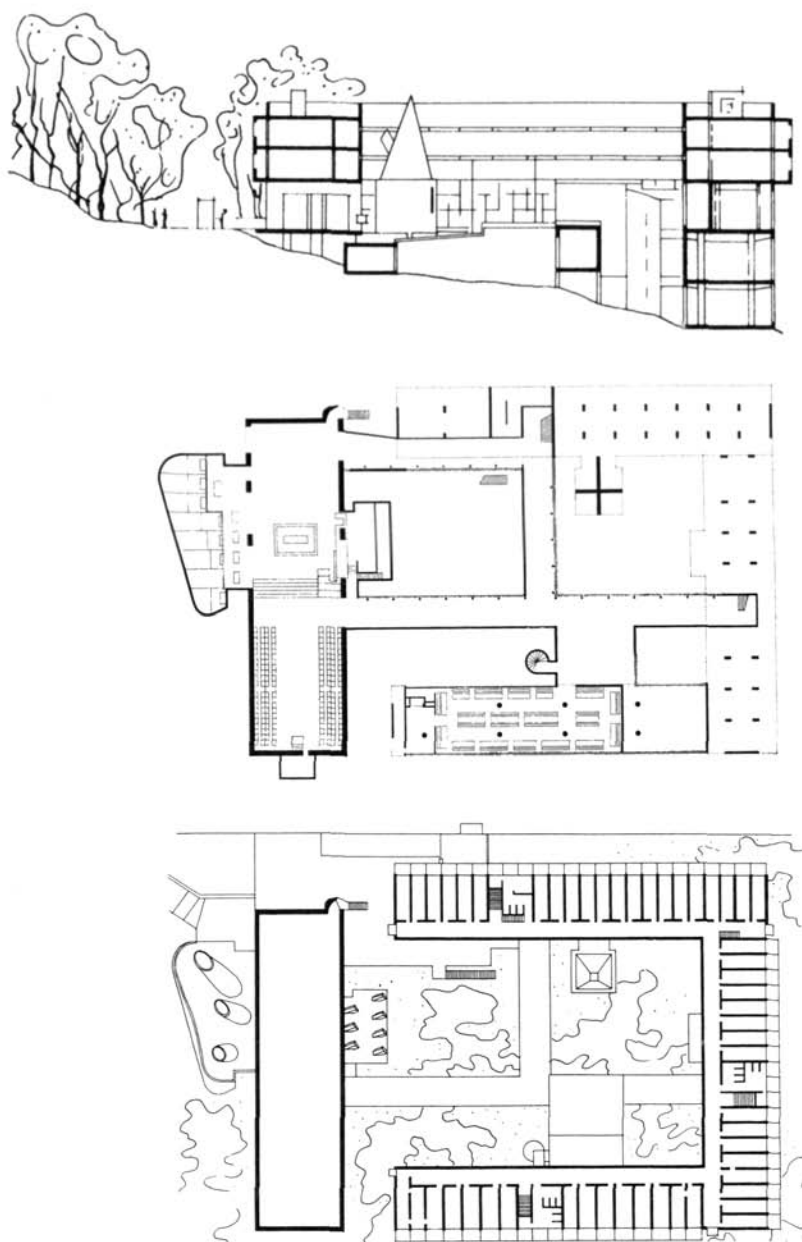


Le Corbusier. Dibujo y sección de la terraza-patio de la villa Savoye, Poissy, Francia.

pasar la estructura y el cierre de *fenêtres en longueur* por el borde de la terraza, que ofrecía vistas deseadas sin quitar una decidida definición espacial. No era más, si se quiere, que una traslación de los cierres de los palacios hacia los jardines por medio de una logia o arquería transparente. Exacto, desde luego, pero se trató de una transformación muy lograda, extremadamente moderna y con ello creó un verdadero arquetipo: una atractiva y moderna casa-patio sin galerías. Pero, atención, el patio no está en la planta baja, sino en la primera, elevado en el aire, sobre una planta completamente distinta de forma y de uso, basamental, secundaria. La planta baja crea un nuevo suelo y allí, en la planta noble, inmediato a la estancia, dominando las vistas, se halla el patio. ¿Pensó Le Corbusier en los palacios del renacimiento? Si no lo hizo, mejoró en cualquier caso lo que éstos eran. Del patio se retira lo que más estorba, las circulaciones de los carruajes; éstas, con los usos secundarios, las humedades y molestias implícitas al plano del suelo, se dejan abajo, en un funcional y ordenado *infernus*. Arriba, sólo el cielo, la buena vida: la estancia y el patio como algo continuo. No hay continuidad entre salón y jardín; por el contrario, hay discontinuidad absoluta. Pero esto, a Le Corbusier, que no es un *orgánico*, no le importa nada, o, mejor dicho, es precisamente lo que busca. El exterior de uso estancial se artificializa en extremo, se aleja del suelo, o si se prefiere, y como en los inmuebles-villa, el suelo asciende al cielo, ascensión que comienza en el patio y continúa por la terraza jardín en una *ilusión arquitectónica* de amplio alcance.

Se funden así, genialmente, algunas de las virtudes de las casas-patio con algunas otras de las villas manieristas de tradición palladiana. La casa compacta, con la estancia en lo alto, dominando su territorio, es, además de una villa, una casa-patio. Dos arquetipos contrarios que se dirían excluyentes se han sintetizado. Dos arquetipos y dos sistemas, el claustral, que venimos estudiando, y al que pertenece la casa-patio, y el académico, del que ya habíamos hablado y que acabó sustituyendo al antiguo. La integración que se ha conseguido es extremadamente valiosa y muestra además la obra de Le Corbusier como un





Le Corbusier. Sección planta baja y alta del monasterio de La Tourette, Éveux l'Arbresle, Francia.

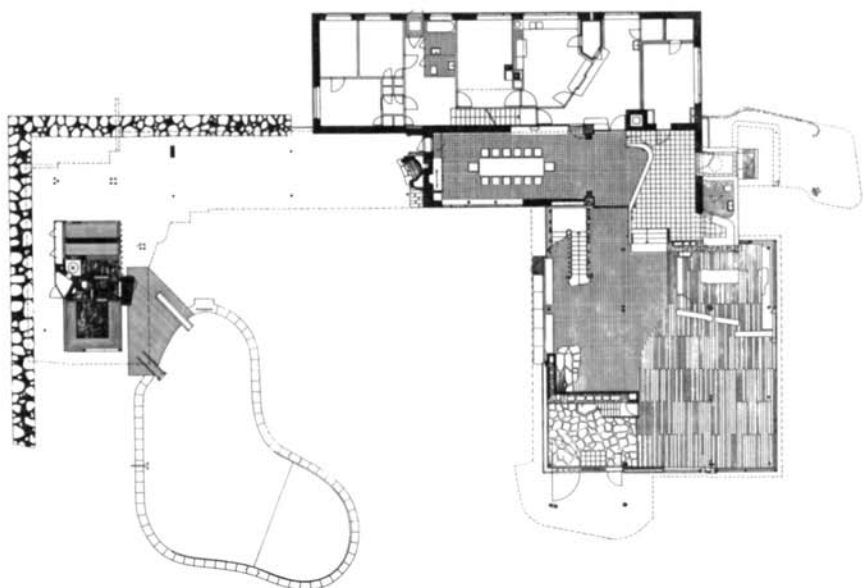
producto que, siendo revolucionario y radical, se apoya sin embargo en una inteligentísima interpretación de las lecciones de la tradición. Fuera de la arquitectura doméstica, puede decirse que el sistema claustral ha desaparecido en los tiempos modernos apenas quedan algunos de sus residuos. No obstante, Le Corbusier hizo un convento de dominicos, como es bien sabido, **La Tourette**, y bien por la influencia de los frailes o por decisión propia y el peso de la tradición, lo proyectó en torno a un claustro y en forma canónica: tres crujías formadas por la sucesión de celdas y servidas por un corredor rodean un patio cuyo cuarto lado está constituido por la iglesia. Es cierto que el volumen del templo se separa de las otras tres crujías y deja importantes aperturas, pero a pesar de ello, nada nos aleja aquí, al menos hasta ahora, de la tradición renacentista.

En la planta baja ocurre algo insólito. El edificio se enclava en un terreno en fuerte pendiente, configuración ignorada sin embargo por la disposición conventual que, sobre soportes enclavados en la ladera, se dispone mediante estratos horizontales y convencionales. No obstante, el patio no tiene suelo y prolonga su apertura hacia el terreno; tampoco tiene galerías claustrales en este primero y principal nivel, sino pasarelas que cruzan el vacío. Así, de la tradición se ha hecho un uso convencional, pero se le han añadido también interpretaciones insólitas que se sitúan cercanas al surrealismo.

Sea como fuere, la tradición claustral demostró su fuerza y atractivo al interesar, siquiera parcialmente, al gran maestro suizo, el principal arquitecto de la modernidad, que evidenció la vigencia de algunos de sus valores y las trasladó al futuro.

Alvar Aalto

El testimonio de Alvar Aalto más antiguo asimilable al sistema claustral es también doméstico: la **villa Mairea** (1937-1939). Es una casa aislada, moderna y abierta que también puede considerarse como una casa-patio por su configuración en C y el encerramiento de un espacio exterior, virtual como tal patio, pero inequívoco en cuanto a centro y protagonista de la atractiva y famosa vivienda.



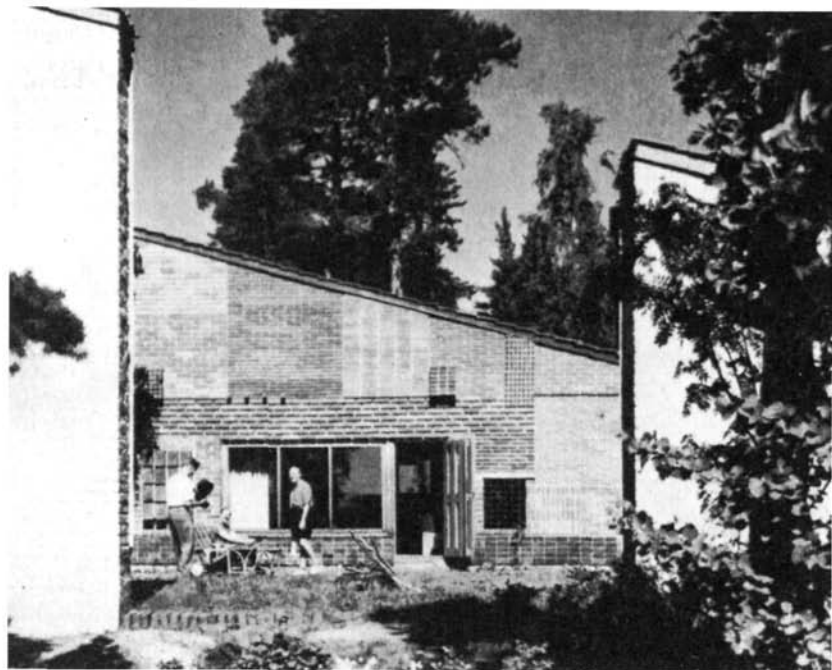
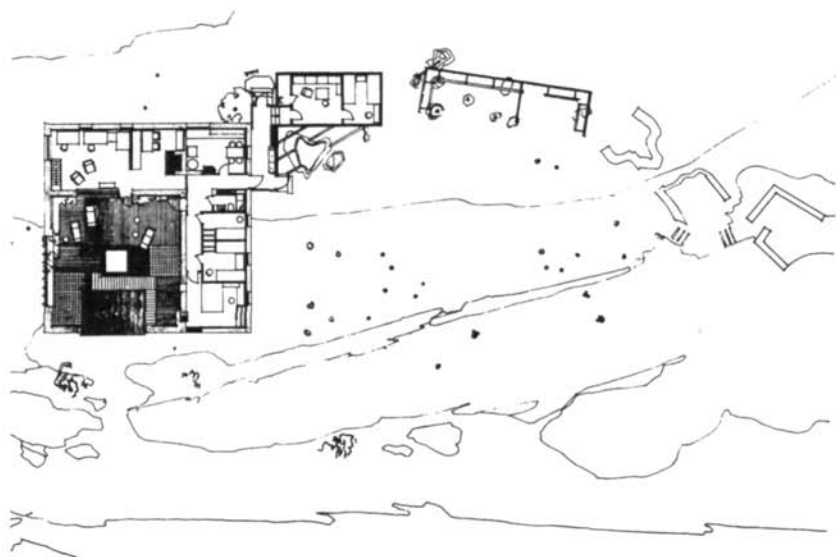
Alvar Aalto. Planta primera y vista del jardín-patio de la villa Mairea, Noormarkku, Finlandia.

En la planta de situación se reflejan otros datos –unos cierres contruidos, otros vegetales, y unos árboles– que definen una especie de barrera o filtro que configura los tramos abiertos como límites que ayudan así a conformar el espacio tanto abierto como cerrado. La ambigüedad estaba ya iniciada por el propio volumen construido, pues la verdadera casa forma un esquema en L, que se convierte en C sólo por la existencia de un porche que avanza y dobla hasta convertirse en el techo de la sauna; tan sólo una cubierta y un murete muy bajo delimitan el recinto. Se produce así otra segunda apertura emparentada con las logias de los palacios a los jardines, de un lado, y con la interpretación moderna de Le Corbusier en villa Savoie, de otro.

Por tanto, la casa es extraordinariamente abierta, pero sin que llegue a perder la condición claustral. Juega así en el terreno propio de los modernos, el de la edificación abierta como un valor primero, nacido del higienismo y sostenido como un principio. Su configuración puede decirse que es en L, aunque no sea exactamente así, sino de una mayor complejidad. Con una planta baja compuesta por tres piezas, una crujía muy ancha, otra más estrecha y un pabellón cuadrado, los dos últimos son los que constituyen la L, y dejan retrasado el primero –crujía de servicios– para no estorbar esta figura, que ha de convertirse en una C, como ya dijimos, mediante su prolongación.

Muchas otras cosas podrían decirse, y se han dicho, sobre villa Mairea,¹ pero basten éstas en lo que a nuestro tema se refiere. Quede constancia de la ecléctica y atractiva voluntad de Aalto, capaz de modernizar la tradición incluso en los primeros momentos en los que la radicalidad revolucionaria le hubiera bastado. Nótese igualmente la cercanía a Le Corbusier, que si bien se presenta como formalmente indirecta, puede tenerse por especialmente intensa.

De 1949 a 1952 fechan las monografías el famoso Ayuntamiento de Säynätsalo, y en 1953 la casa que Aalto construyó para él y su familia (ya casado con su segunda mujer, Elisa) en la isla de **Muuratsälo**. El ayuntamiento fue una intensa y logradísima reflexión sobre la tradición clásica que dio lugar posteriormente a la traslación doméstica de Muuratsälo.



Álvar Aalto. Planta y vista de la casa en Muuratsälo, Finlandia.

Esta conocida y sencilla casa ha de entenderse, como es lógico, en la órbita emocional del ayuntamiento, muy próximo en el tiempo y en el espacio, así como en la lógica tradicional de una *colonización* isleña, tan ilusoria como real. Más allá de las construcciones anejas, cuya voluntad *experimental* ha de tenerse por obligada,² la vivienda es una casa en L que ha buscado su definición como casa-patio de una manera muy rotunda. Como tal casa en L codifica el canon más absoluto de su tipo, probablemente por primera vez:³ un ala de dormitorios, servida por un pasillo que hace las veces de corredor o galería, y otra con la estancia, que absorbe lo que habría sido este último elemento, tanto por necesidades dimensionales como de apertura directa al patio; en la esquina deja la cocina, que se ilumina hacia atrás, y la entrada, que se produce tanto desde fuera como desde el patio. Desde la estancia, y en el otro extremo de la esquina, se sube a un altillo de estudio o biblioteca, que se asoma en balcón o tribuna sobre aquélla.

Este altillo dio lugar a que el ala de la estancia se proyectara como un volumen longitudinalmente inclinado, lo que ha sido fundamental tanto para la imagen de la casa como para el elaborado diseño del patio. Pero con la inclinación de la cubierta de esta ala no se hizo, pues, un gesto completo, es decir, que se cubriera la casa mediante una sola aguada o plano, sino que la cubierta del pabellón de dormitorios se volvió hacia el otro lado, desde luego para construir mejor y para salvar el problema de la altura, pero también evidenciando así un homenaje a la tradición —una huida de los gestos más claros, esquemáticos y conceptuales, que serían más del gusto de los modernos— y una demostración de que ésta seguía viva, de que no sólo era el depósito de reglas y principios, sino también el trampolín para creaciones y novedades.

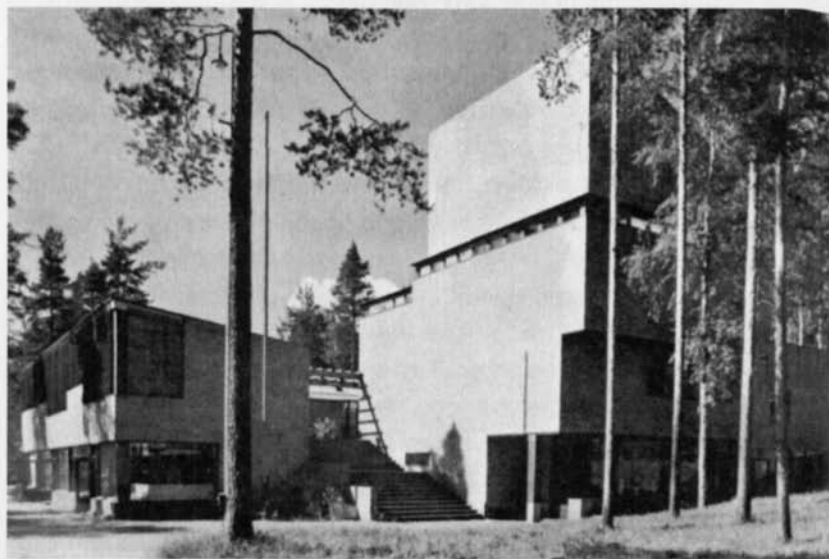
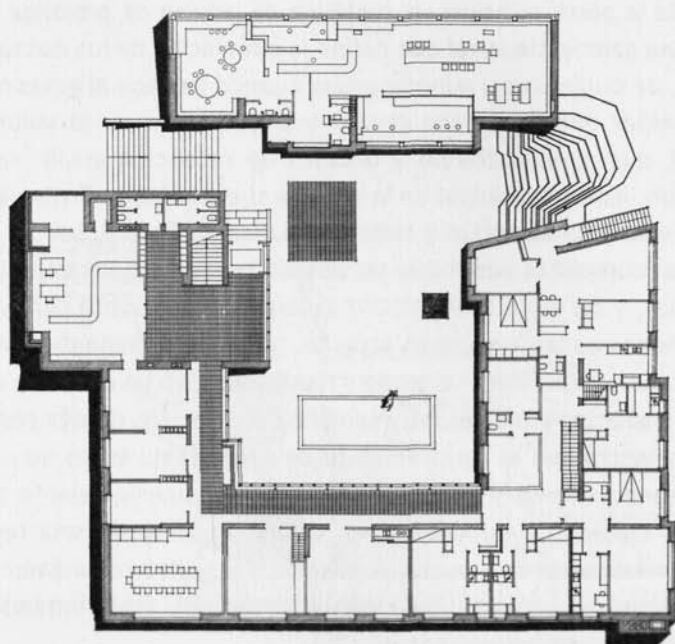
Sea como fuere, el perfil del volumen se trasladó también al patio, cuyas paredes externas existen y se configuraron tal y como si aquél fuera completo incluyendo a éste, o como si el patio fuera un salón interior al que se le ha suprimido la cubierta. Este poderoso gesto, muy conceptual y muy plasticista, vino en todo caso a cubrir la necesidad del deseo de configurar muy poderosamente el espacio del

patio, hasta llegar a construirle por completo cuatro paredes, así como un elaborado y horizontal suelo. El resultado de esta fuerte voluntad es muy bello, y nuevamente un testimonio de la voluntad de realización de una casa abierta sin renunciar al patio, o si se prefiere, de un patio que conserva su condición a pesar de estar extraordinariamente abierto.

Antecedente de Muuratsälo fue, pues, el **ayuntamiento de Säynätsalo** (1949-1952), uno de los edificios más famosos del maestro finlandés y uno de los pocos edificios institucionales modernos, sino el único, que siguieron la ordenación claustral sin renunciar a las particularidades del sistema antiguo ni a su condición de pertenencia a la arquitectura moderna.

De acuerdo con su condición institucional y representativa de un pueblo de nueva fundación, el edificio del ayuntamiento se ordena en torno a un patio por el que se accede al edificio, y que también es una plaza, condición ambigua con la que se atiende a su naturaleza cerrada y abierta, siguiendo así el modo claustral moderno que hemos visto en los edificios domésticos.

El patio está elevado, lo que le otorga un carácter más monumental a un edificio que es sólo de relativas dimensiones. Esta elevación se utiliza para proponer un acceso procesional que se diría emparentado con algunas experiencias históricas españolas, aunque es más que probable que no haya existido ningún influjo real.⁴ En efecto, cuando uno llega puede ver el volumen institucional de la sala del concejo a través de una apertura que tiene el patio entre sus dos pabellones, pero por ella no se puede acceder, aunque la falsa escalinata de terrazas ajardinadas pueda establecer cierto equívoco. Para entrar es preciso rodear el pabellón pequeño, hasta encontrar la otra apertura del patio, que —esta vez sí— nos conduce a su interior por medio de unas escalinatas adosadas al volumen principal de la sala y que, por dicha colocación, hace que la entrada a ésta y a todo el municipio se presente ladeada. Fiel al sistema antiguo, ni el itinerario de acceso ni la disposición del conjunto se someten a simetría alguna.



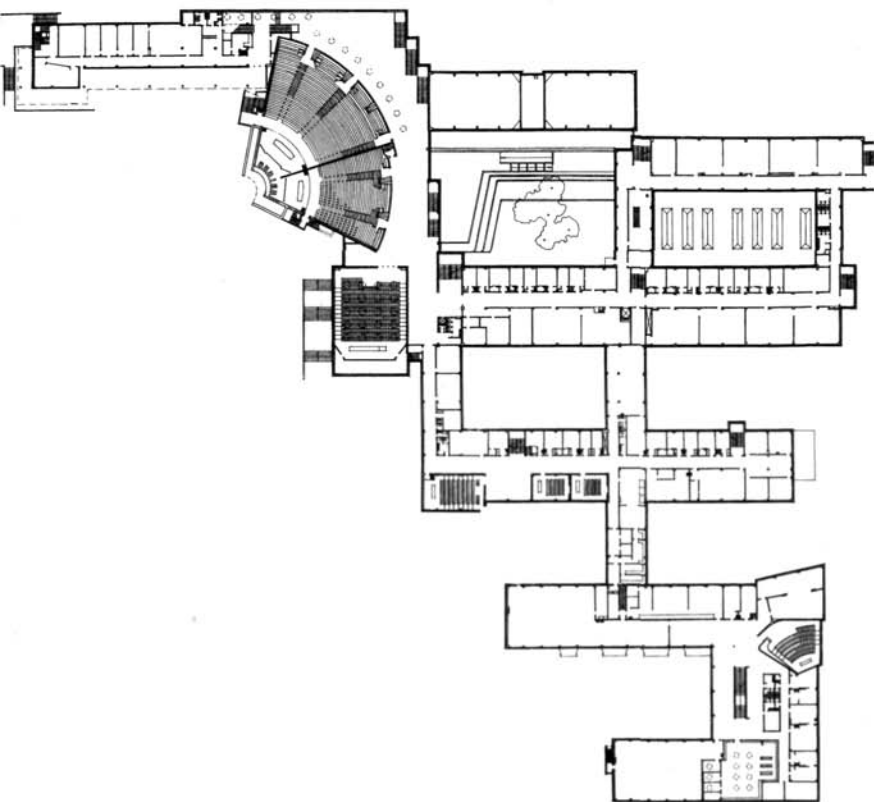
Alvar Aalto. Planta y vista del Ayuntamiento de Säämätsalo, Finlandia.

Dentro de la parte principal, el vestíbulo de acceso se prolonga formando una galería claustral que define la circulación de los dos lados públicos, de crujía única, aunque acaba cuando se llega al acceso del último sector que es de dos crujías y aloja viviendas. El volumen principal, que aloja vestíbulo y oficinas de recepción en la planta baja, y con la sala municipal en la alta, es suave aunque firmemente monumental y de atractivo y sofisticado diseño. Parece, por su singularidad, cumplir el papel que un templo tomaba en los conjuntos claustrales; y así lo hace, en efecto, si tenemos en cuenta cómo, del mismo modo que las iglesias en aquéllos, basta la monumentalidad de este volumen para volver solemne y representativo un conjunto que, desde el aspecto formal, es muy sencillo en todas sus demás partes. Aalto demostró con el ayuntamiento de Säynätsalo tanto su amor por el mundo clásico y latino como su extraordinario talento para combinar clasicismo y modernidad, sin sucumbir a ninguna tentación historicista en el aspecto lingüístico. Demostró rotundamente, sin embargo, la vigencia de algunos principios tradicionales en determinados y singulares casos.

Quizá no debiera finalizarse este examen de la arquitectura aaltiana en torno al sistema claustral sin hacer alguna observación, siquiera sea somera, sobre el conjunto de la **Universidad Politécnica de Otaniemi**, uno de los conjuntos no domésticos de la arquitectura moderna que más se acerca al modo antiguo de composición.

Aunque las reglas del sistema claustral no se siguen ya con exactitud, el conjunto universitario está realizado según una ordenación repetitiva en torno a patios, en los que unos son cerrados y completos y otros abiertos. Los patios tienen un carácter ciertamente ambiguo, pues aunque son de gran tamaño y protagonizan la ordenación, no se circula por ellos, hacen en gran medida el papel de *patios de luces*; se contaminan así, en cierto modo, del sistema académico.

No obstante, la universidad tiene aún una característica de alto interés y muy afín con los medios arquitectónicos de los conjuntos religiosos del sistema claustral. Es éste el de la existencia de un elemento singular, de alta jerarquía, que no pertenece al tipo claustral, pero



Alvar Aalto. Planta de la Universidad Politécnica de Otaniemi, Finlandia.

que se yuxtapone y es coherente con él. Como en Säynätsalo, lo que en aquellos conjuntos era el templo es ahora, en la Universidad Politécnica de Otaniemi, el aula magna —en rigor, el volumen conjunto que forman dos aulas magnas de la misma geometría—, primera jerarquía en una universidad —la palabra, la expresión del conocimiento— como en un convento lo era la iglesia. El aula magna se vuelve así un elemento singular, el único, presidiendo un conjunto construido con una arquitectura sistemática y de carácter más cotidiano, y que sirve por sí solo —como las iglesias en los conventos— para monumentalizar y convertir en singular todo el conjunto. Una manifestación de coherencia entre forma y contenido, entre jerarquía y composición, y la inteligente y sensata aplicación de una estricta economía de medios materiales y formales.

Dos de los más grandes maestros modernos, Le Corbusier y Alvar Aalto, tuvieron la suficiente inteligencia y sensibilidad para reaccionar ante los valores del sistema claustral, al proponer no su uso sistemático, desde luego, pero sí una transformación y una conservación del mismo en diferentes e importantes ocasiones, capaz de demostrar que no se trata de un sistema periclitado —las ideas arquitectónicas inteligentes no caducan—, sino que puede conservar, por el contrario, una atractiva aunque limitada vigencia. Continuemos ahora, ya en el siguiente capítulo, con el ejemplo de algunos otros arquitectos de alta importancia y de las siguientes generaciones.

OTROS ARQUITECTOS MODERNOS

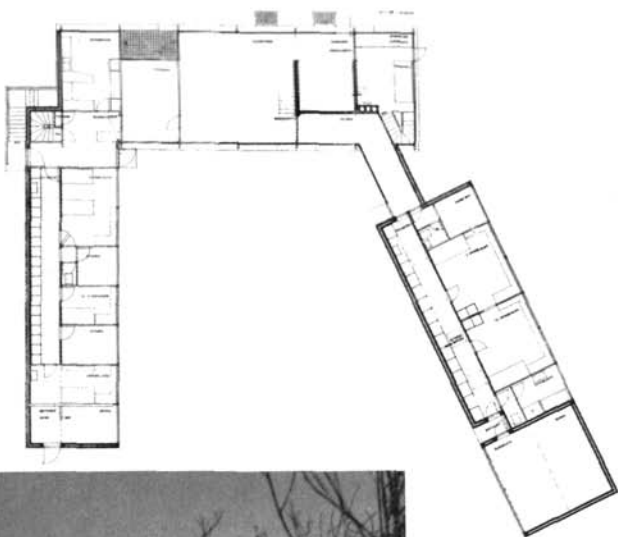
No son muchos los casos de arquitectura en torno a patios en los ejemplos más conocidos e importantes del siglo xx, si los comparamos con la importancia que el sistema claustral tuvo en el pasado. Además de los significativos casos de Le Corbusier y de Alvar Aalto, examinados en el capítulo anterior, pueden considerarse algunos otros muy ilustres y conocidos, como los de los arquitectos daneses Arne Jacobsen y Jørn Utzon, de un lado, y el del arquitecto barcelonés, afincado en Estados Unidos después de la Guerra Civil, Josep Lluís Sert, de otro. Más allá de estos nombres es posible encontrar otros

ejemplos, aunque no pueda decirse que el sistema haya sido algo verdaderamente significativo en la arquitectura moderna –en la arquitectura del siglo xx–, sino que tan sólo ha sobrevivido simplemente. Ello nos habla, no obstante, de su fuerza y quizá también, de la dificultad humana para aprovechar a veces sus mejores inventos y producciones.

Arne Jacobsen

Sin que quizá pueda obtenerse de ella nada muy concreto, me parece que no habría que pasar por alto la observación de que, entre muy pocos arquitectos relevantes de los grandes protagonistas de la arquitectura moderna, encontremos precisamente a tres arquitectos nórdicos, uno finlandés y otros dos daneses, que tuvieron una cierta dedicación a la arquitectura con patios. Acaso en los países nórdicos tuviera gran importancia para este tema la intensa nostalgia del sur, de la civilización mediterránea y latina, y ello les llevara al amor por el sistema arquitectónico antiguo y, muy concretamente, por su elemento protagonista. Sea como fuere, aquí queda anotada esta coincidencia. Las famosas escuelas de **Arne Jacobsen** no pertenecen al sistema claustral, aunque pudiera decirse que sí están dentro de sus consecuencias; baste aquí recordarlas.

Lo más intenso de la producción de Jacobsen al respecto es doméstico, como fue el grupo de **viviendas para el Hansaviertel** en Berlín (1955-1957), su única obra clara dentro de nuestro interés. Son tres viviendas con patio y de una planta, dispuestas en una hilera con una cuarta casa sin patio. La disposición puede considerarse bastante pura, aunque no se circule por el patio ni existan galerías claustrales, pues es éste el centro de la vivienda no sólo por su posición, sino también como espacio al que vierten los tres dormitorios más importantes y la cocina-comedor; la estancia tiene luces también desde el jardín y la crujía de entrada es doble: la que da a la calle es más estrecha y de usos de servicio. Dotada de la limpieza racionalista propia del autor, y probando así la indiferencia del sistema con respecto a cualquiera que sea el estilo, su modelo no se repitió nunca, ni siquiera transformado.

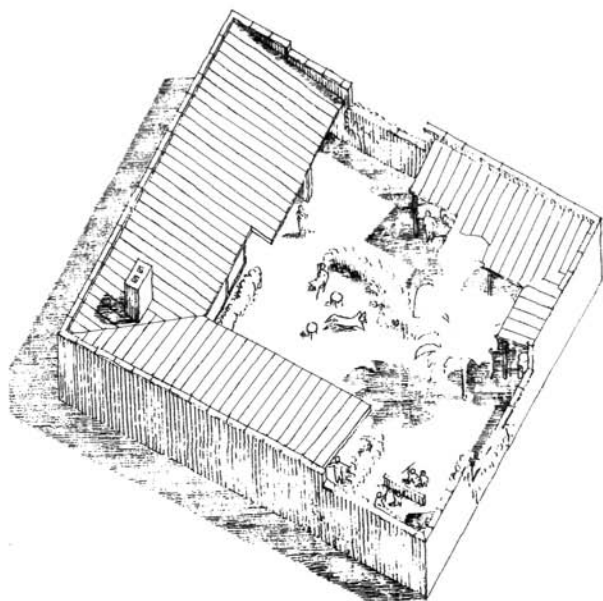
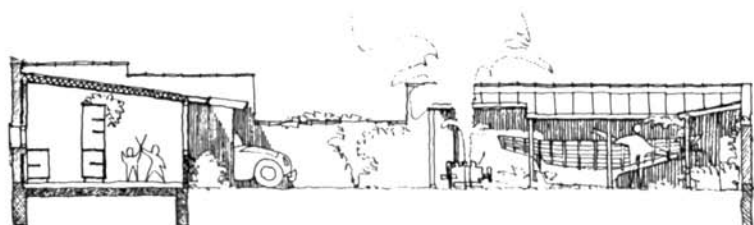
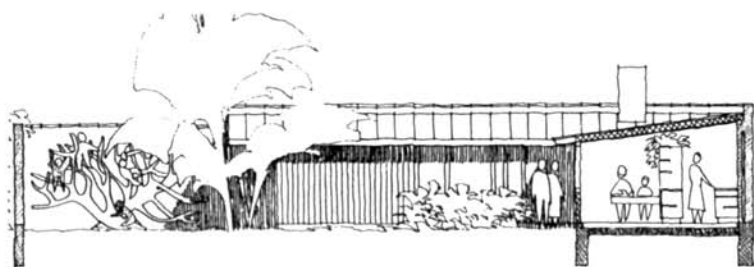


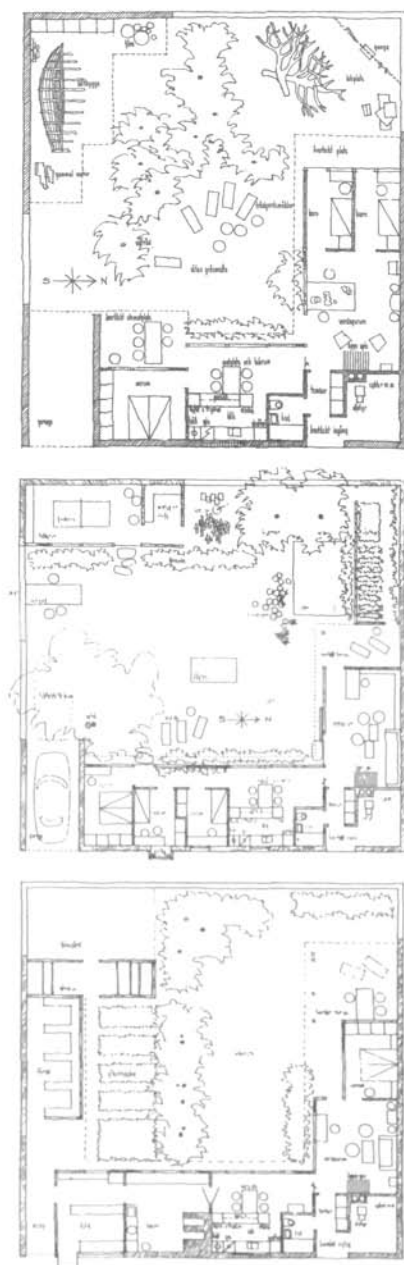
Arne Jacobsen. Planta de las viviendas para el Hansaviertel, Berlín, Alemania.
 Arne Jacobsen. Planta y vista de la casa Jürgensen, Vedbaek, Copenhagen, Dinamarca.

Tan sólo otra producción del gran arquitecto danés puede considerarse como casa-patio moderna, es decir, abierta, de un esquema en U con brazos oblicuos. Es la **casa Jürgensen** (1956, Vedbaek, Copenhagen), edificada próxima al mar y cuyo acceso rodado limita el patio que los tres pabellones definen. Las dos alas o pabellones extremos son de dormitorios –de hijos y de padres– y no siguen las reglas tradicionales, sino las funcionalistas, lo que en buena medida se explica por el lugar, de clima extremo: los pasillos se cierran al norte y las habitaciones se acristalan por completo y hacia el sur, lo que hace que el pabellón de hijos mire al patio y el de padres hacia fuera. El pabellón intermedio, de la cocina y las estancias, es ancho y sumamente transparente, con lo que puede mirar tanto al patio como al mar. La arquitectura es refinadamente racionalista, aunque de cubiertas inclinadas, incorporación que hizo Jacobsen a la arquitectura moderna y que acaso sea aquí una sutil referencia a la tradición. La solución de cubiertas es muy bella, pues el pabellón principal, que cuenta en parte con una planta alta, tiene cubierta longitudinal y a una sola agua, siendo el suyo el mismo plano inclinado que cubre el ala de los hijos.

Jørn Utzon

El arquitecto que practicó las casas-patio con más intensidad e intención fue el también danés Jørn Utzon, universalmente conocido por el edificio de la ópera de Sydney. En 1954 realizó un modelo para un concurso de **casas a bajo costo para Skåne**, en el sur de Suecia, con el que ganó el primer premio, y aunque éste nunca se construyó fue la base para importantes realizaciones posteriores. Utzon dibujó el modelo con la precisión que merece lo que se asume con alta intensidad, de un lado, y con la artesanía que parece propia de lo tradicional, como intención muy dirigida, de otro. La casa tiene una sola planta y se encierra en un recinto rectangular. Su disposición es en L, con un extremo que no llega al final del cuadrilátero y con un porche en el ángulo contrapuesto para trabajos manuales. En el medio, el patio. Tan sólo el espacio para el coche, la entrada, la cocina y el baño tienen huecos en el muro de fuera; todo lo demás es un muro



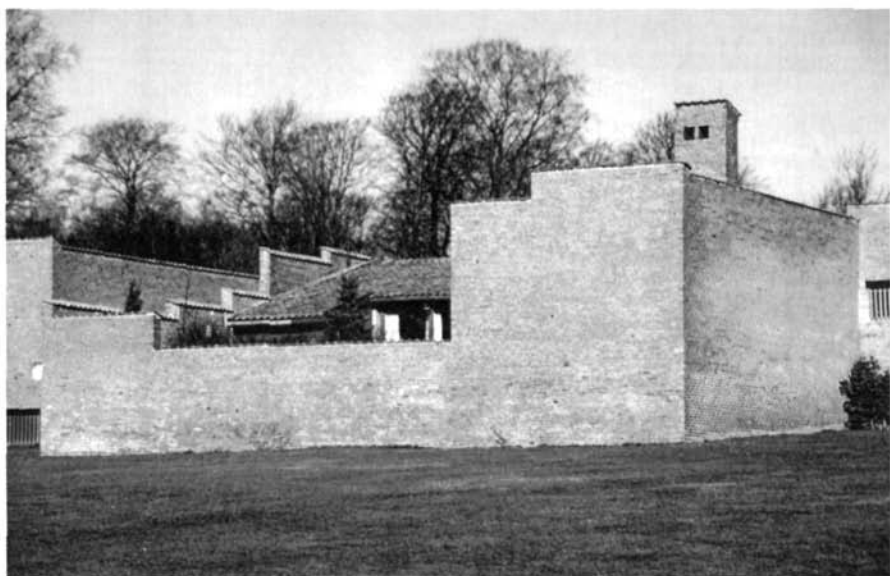
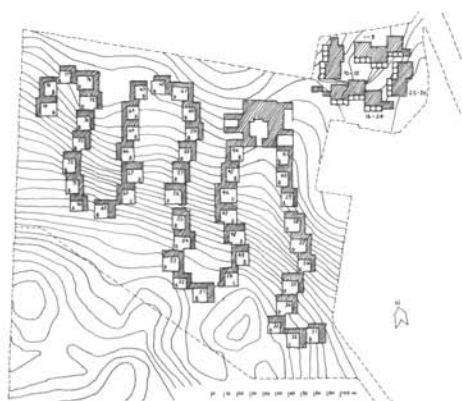
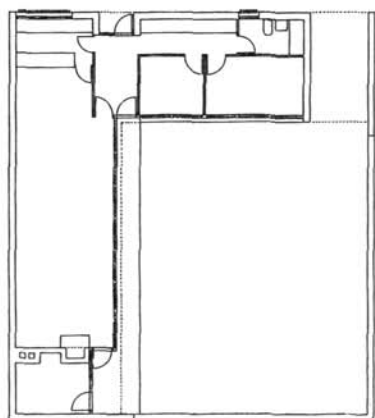


ciego, que se escalona para adaptarse a las cubiertas, en *impluvium* hacia la casa, y que bajan algo más cuando sólo cierran el patio.

El arquitecto danés ha adoptado la versión moderna de la casa en L investigada, como vimos, por algunos de los maestros, pero ha preferido definir fuertemente el patio como tal espacio al cerrarlo mediante muros. Así produjo un tipo arquitectónico muy claro, preciso e intencionado, con quien trabajó para varias agrupaciones.

Este primer modelo del concurso para Skåne tuvo algunas variantes en cuanto a la disposición del programa, tan definidas y bien dibujadas que se hace atractivo describir alguna de ellas a pesar de la nitidez de los planos. La más divulgada tiene en la esquina un pequeño espacio de acceso que deja afuera una sauna; el inmediato vestíbulo contiene un armario y da paso al único baño y se llega así a la esquina externa, que ofrece la estancia en el ala corta y la cocina comedor en la larga. La estancia coge toda la profundidad y tiene en el extremo las dos alargadas habitaciones de los hijos, con puerta y luz hacia el patio, pero no hacia su sector principal, sino hacia el que deja libre esta ala al no llegar hasta el fondo. La cocina-comedor también presenta una gran profundidad; divide las funciones y obtiene, como ya se ha dicho, luz desde fuera. Esta ala queda rematada por el dormitorio de matrimonio, y su menor profundidad frente a la del garaje origina un porche para comer o estar fuera y a cubierto. Las dos variantes que se conocen tienen la misma disposición de entrada, sauna y baño. Una de ellas, más grande, tiene un solo dormitorio, el de matrimonio, y parece destinada también al trabajo campesino, con instalaciones en la L de la vivienda y en una tercera ala. Otra, también más grande, tiene todos los dormitorios en la misma ala, con el pasillo como galería claustral y ventanas hacia fuera; deja más lejos del final la otra y dispone en la esquina contrapuesta un pabellón cerrado para juegos.

Todas ellas son, como dijimos, antecedentes de conjuntos, como el que se conoce por el nombre de **casas Kingo** (1957, Helsingør); posteriormente realizó también el de Fredensborg y el de Sydney (1965). Para todos ellos Utzon estudió numerosas variantes de una casa del

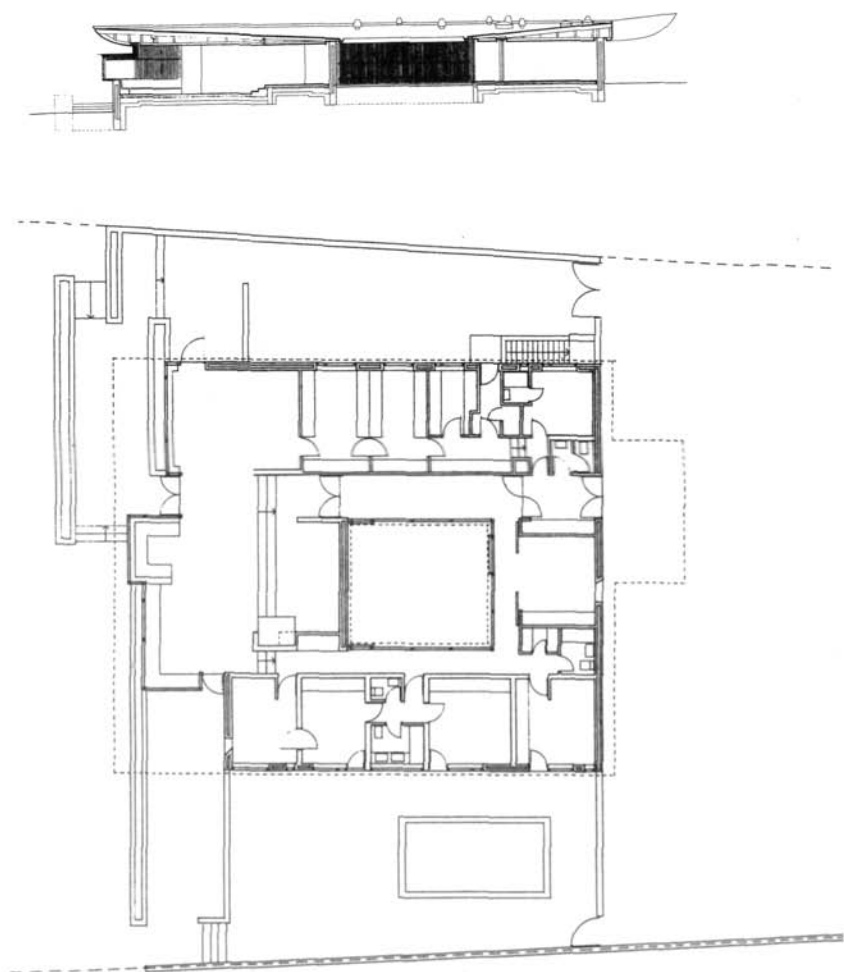


Jørn Utzon. Planta de conjunto, planta de una de las casas y vista exterior de las casas Kingo, Helsingør, Dinamarca.

mismo tipo, pero con un planteamiento concreto ligeramente diferente de las descritas y realizadas para el concurso. La entrada se dispone en el mismo lugar, pero el sitio de la sauna lo ocupa la cocina, a la que se accede desde el pequeño vestíbulo y que es el fondo de la estancia; ésta ocupa casi todo el largo de su ala, con chimenea al final, y deja espacio para la sauna, a la que se entra desde el patio. La otra ala está ocupada por los dormitorios, dos o tres, con armarios a lo largo del pasillo, con el ancho suficiente para poner el baño al fondo. Existe o no garaje y las dimensiones de la estancia pueden ser mayores o menores, como el patio. El acristalamiento hacia el patio es total; hacia fuera sólo existen limitados huecos en la cocina y el baño.

Estas casas definitivas han mejorado su diseño, son más sintéticas y probablemente más acertadas que los diseños originales; pero si bien conservan la absoluta fidelidad hacia el patio que le dan sus nítidos cierres, han perdido algo del sentido más tradicional —de los matices, al menos— que tenían las primeras, aunque no fuera más que en el modo de circular, siempre en la forma antigua y sin pasillos hacia atrás, que había en aquéllas.

A pesar de la rotundidad de las planimetrías cuadrangulares, las urbanizaciones que realizó Utzon con ellas fueron algo abstractas y de sistemáticas funcionales o de intenciones paisajistas; es decir, nada relacionadas con la concepción tan intensa y distinta que tuvieron como unidades, lo que estaba muy facilitado por su condición de objetos cerrados y autónomos, geométricamente definidos. Utzon realizó también una casa-patio aislada, **villa Herneryd** (1962), más tardía —redactada y realizada cuando está desarrollando el proyecto de Sydney— y un modelo más fiel al sistema antiguo. La casa, de una planta, tiene un programa suficiente para rodear por completo un pequeño patio; lo hace mediante galerías, que van sirviendo —aunque no iluminando— todos los cuartos. A las galerías se llega por una entrada que conecta con una esquina y tan sólo la estancia se funde con ellas. Es un esquema muy puro y da prueba de nuevo del interés que suscitó en Utzon la modernización del sistema claustral; un interés aislado, pues puede decirse que el de Jacobsen no era



nada significativo, y en cuanto al de Aalto, resulta demasiado diluido entre su numerosa obra, a pesar de su intensidad.

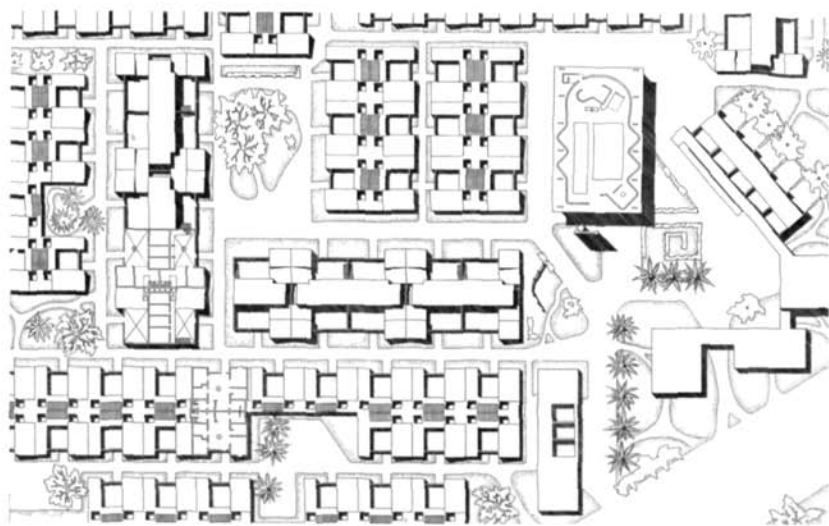
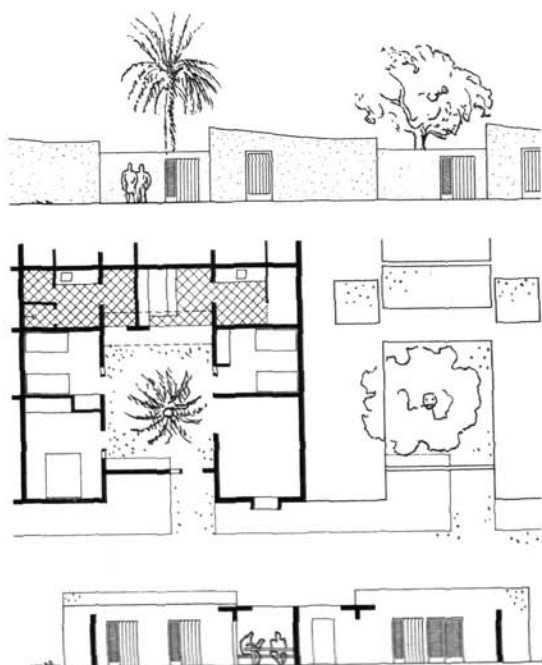
Utzon se interesó también de un modo relativamente puntual, aunque sus realizaciones sean muchas más y tengan así mucho más peso en una obra menos numerosa; y puede decirse que representan, quizá, el homenaje al pasado que era propio para un arquitecto *orgánico*, estudioso de las obras de Erik Gunnar Asplund y de Frank Lloyd Wright, y que había trabajado, aunque fuera brevemente, con Aalto. El resto de su obra es una separación absoluta de la tradición, incluso de forma desgarrada y que llega a veces –bien es cierto que no fue el único– a cierta extravagancia.

Josep Lluís Sert

Josep Lluís Sert fue, como es sabido, uno de los grandes arquitectos modernos de la España de anteguerra, probablemente el mejor. Después de realizar importantes proyectos y obras en Cataluña, se exilió a Estados Unidos a raíz de la Guerra Civil. Allí se encontró con que el urbanismo –una de sus más importantes especialidades, en buena medida aprendida de Le Corbusier– era poco menos que anti-constitucional al atentar contra la libertad de los propietarios, por lo que tuvo que dedicar sus esfuerzos profesionales en este campo hacia Latinoamérica.

Entre otras muchas cosas, realizó el **plan para Chimbote** (1948, Venezuela), y a su planeamiento incorporó una sistemática de casas-patio que llegó a proyectar además en forma completa.

Sert había sido un arquitecto racionalista, y su formación, algo tardía, le permitió huir del historicismo y el academicismo, todavía vigente en la escuela, y que profesionalmente nunca practicó. El racionalismo no se consideraba reñido, sin embargo, con la *arquitectura popular*, como demostró la obra de Le Corbusier y la propia de Sert en las casas de El Garraf, en la provincia de Barcelona. Lo popular podía mezclarse con lo racionalista o practicarse aparte, pues no se consideraba dentro de lo académico o de lo historicista, sino al contrario, una arquitectura racional y directa, pura en cuanto



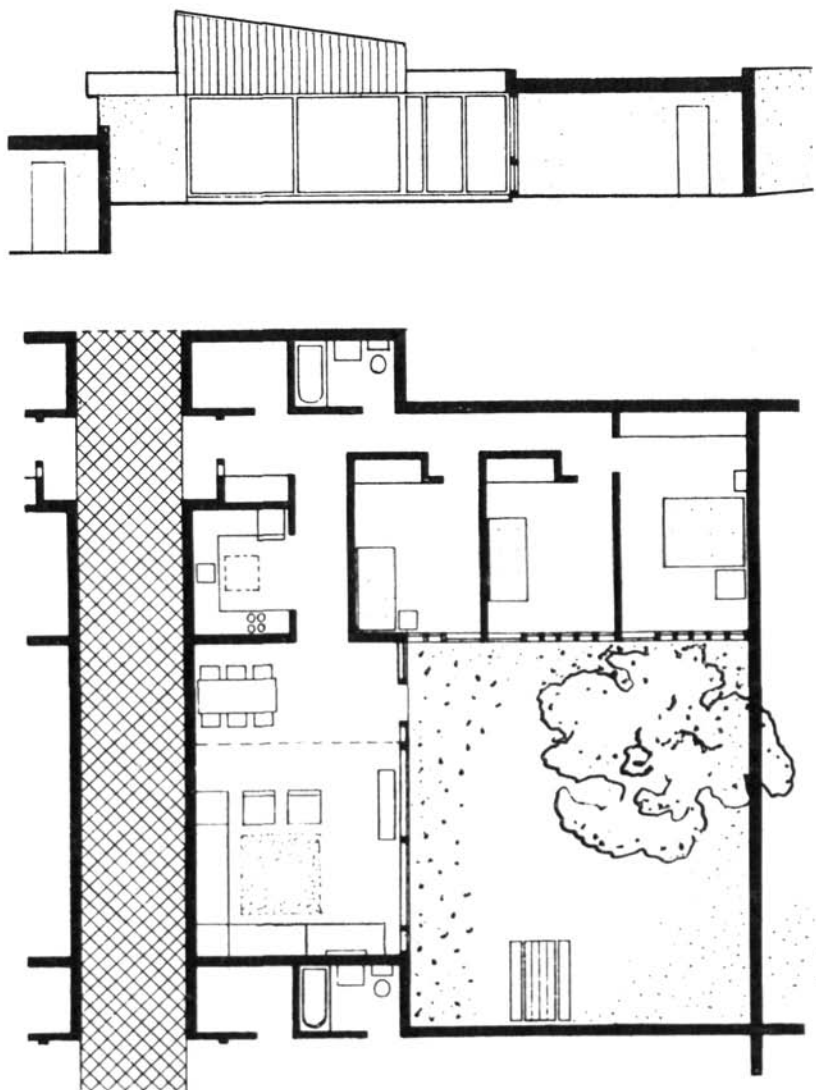
Josep Lluís Sert. Plan urbanístico y una de las casas para Chimbote, Venezuela.

que primitiva, no contaminada, y así afín al racionalismo y, en general, a la revolución moderna.

Creo que fueron sin duda sentimientos semejantes a los descritos los que llevaron a Sert a proponer y proyectar las casas-patio para Chimbote, y a ellos se añadieron probablemente consideraciones tradicionales y climáticas. Las unidades del conjunto, que se repite numerosas veces, son dobles hileras con calles a ambos lados. La casa es muy sencilla: el patio está cerrado a la calle, aunque sin crujía delantera; a sus dos lados se disponen cuatro cuartos, tres para dormitorios y uno para estancia. Al fondo hay una cocina-comedor, casi totalmente descubierta, y en las esquinas cuarto de aseo y de lavado. El proyecto, no realizado, parece destinado a una vida primitiva y muy en contacto con el aire libre.

Resulta bastante significativo en cuanto al interés de Sert en nuestro tema que siguiera proyectando otras casas-patio, éstas ya para Estados Unidos y para situaciones climáticas templadas y gentes burguesas. Uno de esos proyectos fue el de la **agrupación de casas-patio para Pittsburgh**, en la que sigue el moderno esquema en L con el patio cerrado por paredes.

Aunque lamentablemente no se construyó, es una agrupación muy atractiva, pues en ella resuenan ecos ancestrales al mismo tiempo que se incorporan situaciones completamente modernas. La agrupación está servida por un *corredor*, que daría paso a una y otra fila de casas, pero a esta calle las casas no abren otra cosa que su puerta, como si fueran antiguas. Tanto es así que la cocina, que al ocupar el área de esquina no da al patio, tiene un lucernario en la cubierta. Toda luz que no sea cenital viene únicamente del patio, por lo que el ala de dormitorios, que forma ángulo recto con la estancia, tiene pasillo trasero. Los dormitorios dan directamente al patio sin corredor intermedio, disposición moderna que es la única que diferencia a estas casas de las antiguas, ya que el cierre del patio con dos tapias la convierten en un ejemplar muy puro y extraordinariamente atractivo del tipo, imagen intemporal de esta arquitectura que tanto interesó al maestro catalán.



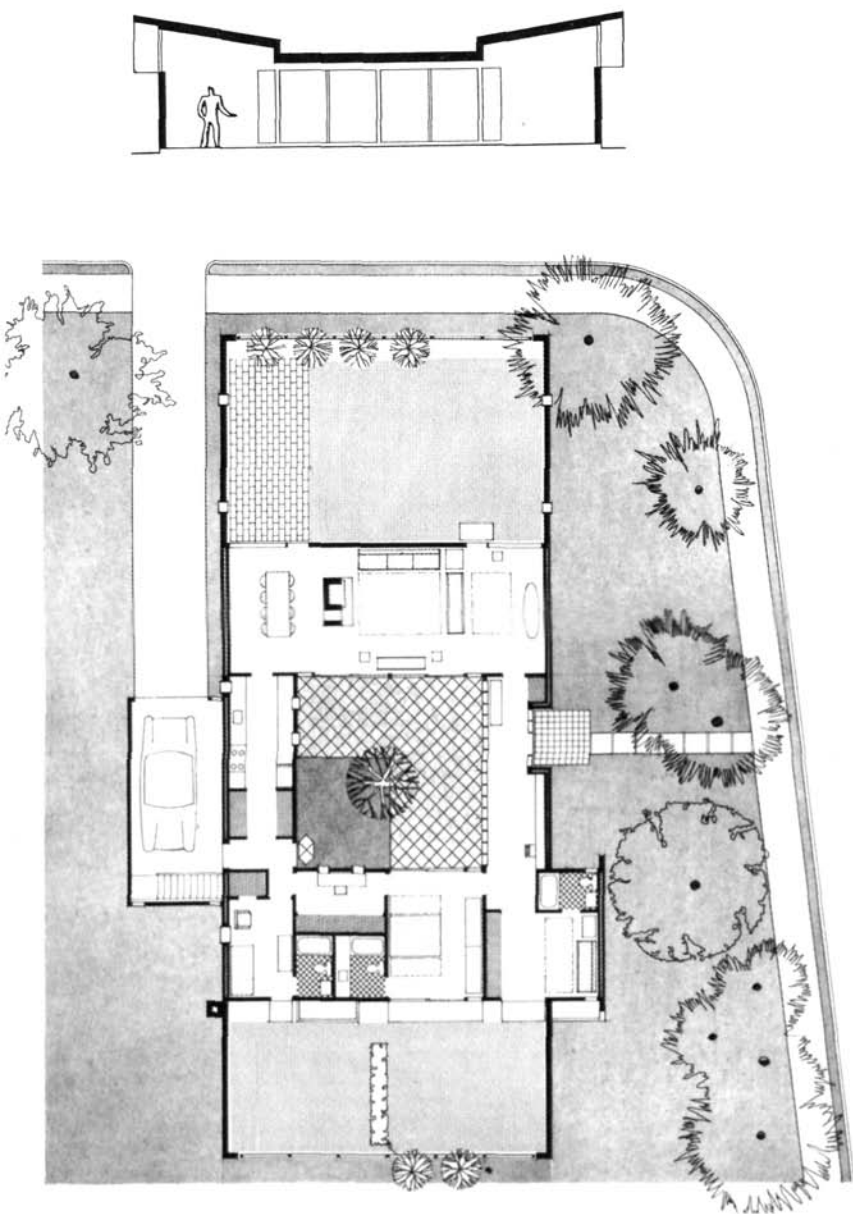
Josep Lluís Sert. Sección y planta de unidad de vivienda en la agrupación de casas-patio para Pittsburgh, Estados Unidos.

Su contribución al sistema que estudiamos se reforzó considerablemente con la construcción, significativamente para sí mismo, de una muy cuidada **casa-patio en Cambridge** (Massachusetts, 1958), tan intencionada desde la voluntad de vivir en esta disposición que está configurada así a pesar de haber sido construida de forma aislada y exenta en una parcela. La casa combina con extraordinaria habilidad las ventajas de la arquitectura moderna racionalista y de la disposición tradicional. De una sola planta y fiel al tipo elegido, pues no lo precisaría en absoluto, los largos laterales de la casa son ciegos, a salvo de las entradas. Un patio interior cuadrado ilumina y ordena las crujías en sus cuatro lados; existen además dos jardines extremos, los dos cerrados por tapias, como los patios corrales de las casas andaluzas o los peristilos romanos. De la condición exenta se aprovecha sólo la situación de los accesos, centrada: uno de servicio desde el yuxtapuesto garaje y otro contrario enfrente.

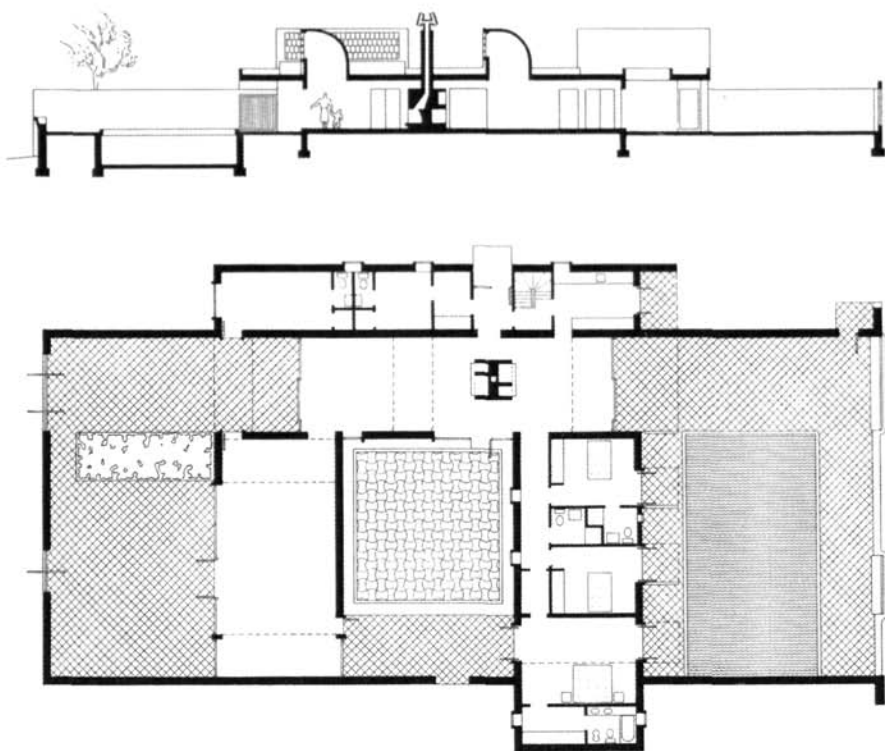
Todos los locales de la casa, salvo las dos habitaciones de las esquinas, reciben iluminación desde el patio central, que es exclusiva para las crujías estrechas de la cocina y el estudio, y que se aumenta mediante la que llega de los jardines para la estancia y la crujía de los dormitorios. Esta iluminación se acompaña por una disposición que, aunque no cuenta con galerías claustrales, tiene circulación continua alrededor del patio mediante los diferentes espacios que se van conectando entre sí, y que en algunos casos adquieren la naturaleza de galerías que se usan como estancias.

Aunque no la construyó, Sert quiso aprovechar la experiencia de su casa —un verdadero prototipo— para llevar a cabo una agrupación directamente basada en ella. Tuvo que realizar callejones para que los dos accesos, pareados, se produjeran por el centro, y propuso realmente la misma casa, tan impecable funcionalmente como atractiva desde su ancestral disposición.

Un modelo semejante se propuso para la **casa de Georges Braque** (1960, Saint-Paul-de-Vence), en Francia, aunque tampoco llegó a construirse. Al aumentar el programa mediante un estudio, un almacén y una zona para el servicio doméstico, le añadió al modelo una



Josep Lluís Sert. Planta y sección de la casa-patio en Cambridge (Massachusetts), Estados Unidos.



Josep Lluís Sert. Sección y planta de la casa para Georges Braque en Saint-Paul-de-Vence, Francia.

crujía lateral, si bien permaneció en términos muy semejantes a los de su propia casa, origen permanente de estas variaciones.

Quizá esta atractiva casa sea la única del siglo xx que, sin renunciar a ninguna de las ventajas propias de la arquitectura moderna, se planteara también con la máxima fidelidad posible —la máxima fidelidad que resultaba lógica— al sistema claustral. Resulta bien significativo que el eclecticismo que dicho planteamiento supone se debiera precisamente a un arquitecto español y catalán, a un barcelonés, destacado como republicano y políticamente progresista, discípulo de Le Corbusier y campeón además de la introducción de la arquitectura moderna racionalista en nuestro país. Es decir, un representante doble: de la tradición mediterránea y de la cultura moderna que encontraron en esa casa su afortunada síntesis.

¹ Para la villa Mairea y la obra de Aalto en general, véase: CAPITEL, ANTÓN, *Alvar Aalto, proyecto y método*, Akal, Madrid, 1999.

² El mote de *experimental* que ha tenido siempre esta casa se debe a la obtención de beneficios fiscales para ella y en orden a dicho concepto. La condición experimental, que en parte explica las famosas fábricas de ladrillo especialmente decorativas, estaba llevada, sobre todo, a los pequeños pabellones anejos.

³ A mi entender, las casas-patio de Jørn Utzon, empezadas inmediatamente después de Muuratsälo, ya acusan dicha influencia, si bien su extraordinaria y dilatada interpretación la supera como ya veremos.

⁴ Me refiero al modo de acceder al monasterio de El Escorial, ya explicado con anterioridad, y al modo de acceder al palacio de Carlos V y a la Alhambra en Granada, itinerario procesional de carácter sutil y paisajístico que en ambos casos evita lo que sería el acceso y la comprensión de los edificios a través de ejes de simetría. En ambos casos, y no sólo en el de Granada, ha de concederse al tema una influencia oriental o islámica.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBISINNI, PIETRO *et al*, *Piazza S. Ignazio. La regola ritrovata*, Kappa, Roma, 1984.
- BENEDETTI, SANDRO, *Fuori dal classicismo. Sintetismo, tipologia, ragione nell'architettura del Cinquecento*, Multigrafica, Roma, 1984.
- BENEVOLO, LEONARDO, *Corso di Disegno per i licei scientifici. Vol. II. L'antichità clásica*, Laterza, Roma/Bari, 1974.
- BRAUNFELS, WOLFGANG, *Abendländische Klosterbaukunst*, DuMont Schauberg, Colonia, 1969; (versión castellana: *La arquitectura monacal en occidente*, Barral, Barcelona, 1975).
- CAPITEL, ANTÓN, *Alvar Aalto, proyecto y método*, Akal, Madrid, 1999.
- CAPITEL, ANTÓN, "Arquitectura europea y americana después de las vanguardias", en *Summa Artis* (tomo XLI), Espasa-Calpe, Madrid, 1997.
- CAPITEL, ANTÓN, "Los edificios ordenados en torno a patios: un método fundamental de hacer arquitectura en el período clásico", en FERNÁNDEZ MUÑOZ, ÁNGEL LUIS (ed.), *Restauración Arquitectónica*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1992.
- CAPITEL, ANTÓN, *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*, Alianza, Madrid, 1988.
- CAPITEL, ANTÓN, "Planimetría y tradición. El Escorial como sistema de claustros", en *Ideas y Diseño. La arquitectura. IV Centenario del Monasterio de El Escorial* (catálogo de exposición homónima), MOPU, Madrid, 1986.
- CONANT, KENNETH JOHN, *Carolingian and Romanesque Architecture 800 to 1200*, Penguin, Middlessex, 1979; (versión castellana: *Arquitectura carolingia y románica 800-1200*, Cátedra, Madrid, 2001^a).
- CONANT, KENNETH JOHN, *Arquitectura románica da Catedral de Santiago de Compostela* [1926], Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, Santiago de Compostela, 1983.
- CHUECA GOITIA, FERNANDO, "El proceso proyectivo del Monasterio de El Escorial", en *Arquitectura*, 231, julio-agosto de 1981.
- DENNIS, MICHAEL, *Court and Garden. From the French Hôtel to the City of Modern Architecture*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1986.
- DOSIO, GIOVANNI ANTONIO, *Roma antica e i disegni di architettura agli Uffizi*, Officina, Roma, 1976.
- DU CERCEAU, JACQUES-ANDROUET, *Livre d'architecture*, París, 1559.
- FERNÁNDEZ VEGA, PEDRO ÁNGEL, *La casa romana*, Akal, Madrid, 1999.
- FIORÉ, FRANCESCO PAOLO *et al*, *La città como forma simbolica. Saggi*

sulla teoria dell'architettura nel Rinascimento, Bulzoni, Roma, 1973.
FOSSI, MAZZINO (ed.), *Bartolomeo Ammannati. La città: appunti per un trattato*, Officina, Roma, 1970.

GARCÍA Y BELLIDO, ANTONIO, *Urbanística de las grandes ciudades del mundo antiguo*, Instituto Español de Arqueología, Madrid, 1966.

LETAROUILLY, PAUL MARIE, *Édifices de Rome moderne, ou Recueil del palais, maisons, églises, couvents et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la ville de Rome*, Firmin Didot/D. Avanzo, París/Lieja, 1840.

MOYA BLANCO, LUIS, "La composición arquitectónica de El Escorial", en *Arquitectura*, 56, Madrid, mayo de 1963; versión más completa en vv AA, *El Escorial* (vol. 1), Ediciones Patrimonio Nacional, Madrid, 1963.

ORAZI, ANNA MARIA, *Jacopo Barozzi da Vignola 1528-1550. Apprendistato di un architetto bolognese*, Bulzoni, Roma, 1982.

PALLADIO, ANDREA DI, *I quattro libri dell'architettura*, Venecia, 1570; (versión castellana: *Los cuatro libros de arquitectura*, Alta Fulla, Barcelona, 1993³).

PAVOLINI, CARLO, *Ostia. Guide archeologiche*, Laterza, Roma/Bari, 1983.

ROBERTSON, D. S., *Greek and Roman Architecture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1969; (versión castellana: *Arquitectura griega y romana*, Cátedra, Madrid, 1994⁵).

SERLIO, SEBASTIANO, *I sette libri dell'architettura*, Venecia, 1584; (versión castellana parcial: *Tercero y cuarto libro de arquitectura*, Alta Fulla, Barcelona, 1990).

SIERRA DELGADO, JOSÉ RAMÓN, *La casa en Sevilla, 1976-1996* (catálogo de exposición homónima), Fundación El Monte, Sevilla, 1996.

THAU, CARSTEN; VINDUM, KJELD, *Arne Jacobsen*, Arkitektens Forlag, Copenhagen, 2001.

STEFANELLI, VIRGINIA (ed.), *Giorgio Vasari il Giovane. La città ideale. Piante di chiese (palazzi e ville) di Toscana e d'Italia*, Officina, Roma, 1970.

VITRUVIO, MARCO LUCIO, *Los diez libros de arquitectura*, Iberia, Barcelona, 1970.

VOS, ARNOLD Y MARIETTE DE, *Pompei, Ercolano, Atabia. Guide archeologiche*, Laterza, Roma/Bari, 1982.

WESTON, RICHARD, *Utzon. Inspiration, Vision, Architecture*, Blondal, Hellerup, 2002.

ZUAZO UGALDE, SECUNDINO, "Antecedentes arquitectónicos del monasterio de El Escorial", en vv AA, *El Escorial* (vol. 1), op. cit.

CRÉDITOS DE LAS ILUSTRACIONES

Imágenes extraídas del libro: Sierra Delgado, José Ramón, *La Casa en Sevilla. 1976-1996* (Fundación El Monte/Electa, Sevilla, 1996). Dibujos realizados por los alumnos de la Escuela de Arquitectura de Sevilla: págs. 156, 157, 158

© Le Corbusier, VEGAP, Barcelona 2005: págs. 163, 165, 167, 169

Alvar Aalto Museum/Drawing Collection: págs. 170 arriba, 172 arriba, 175 arriba, 177

Eino Mäkinen, Alvar Aalto Museum/Photo Collection: pág. 175 abajo

Heikki Havas, Alvar Aalto Museum/Photo Collection: pág. 172 abajo

Gustaf Welin, Alvar Aalto Museum/Photo Collection: pág. 170 abajo

Cortesía de Frances Loeb Library, Harvard Design School: págs. 189, 191, 193, 194

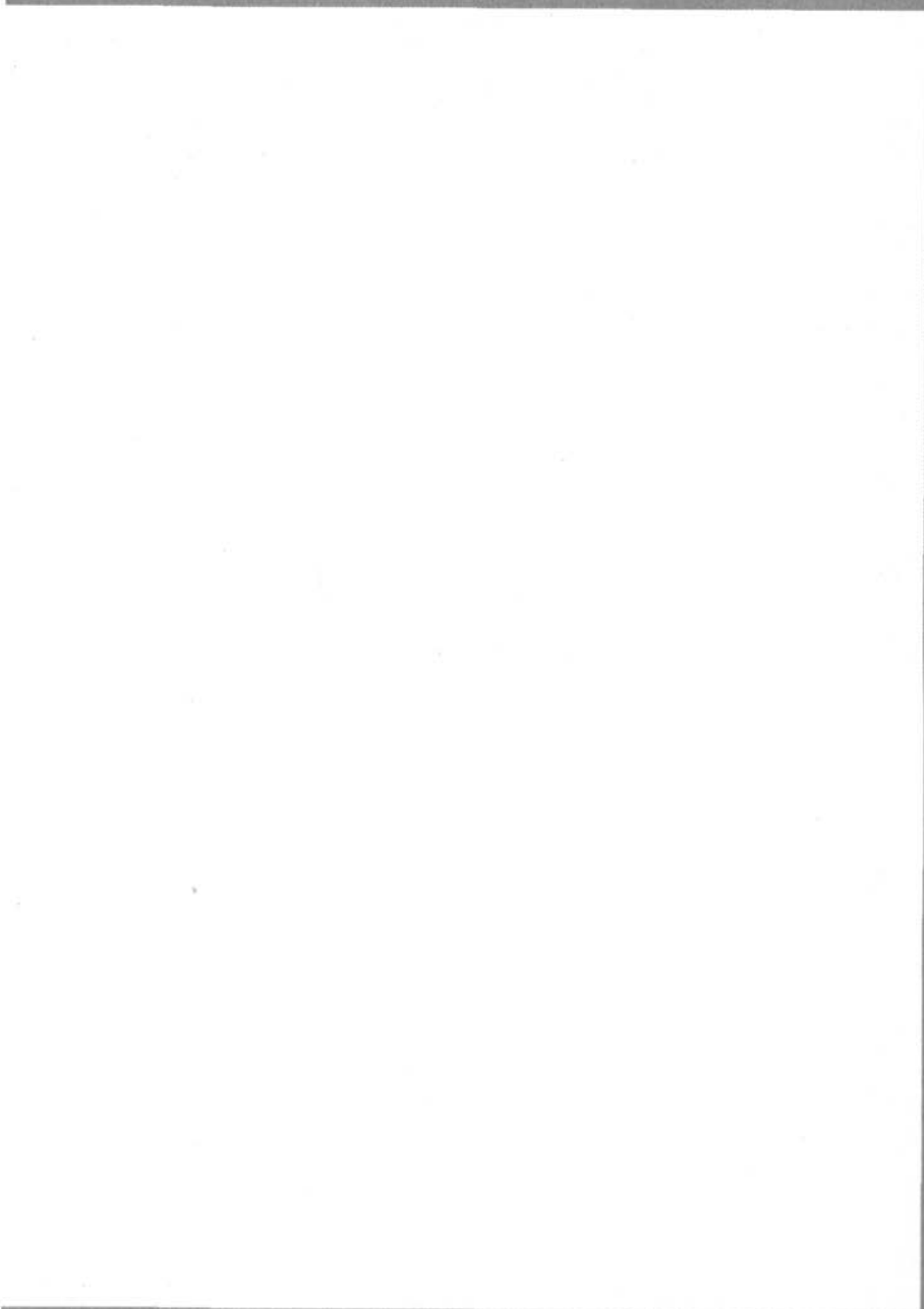
Kunst Akademiets Bibliotek/Dissing+Weitling arkitektfirma A/S: pág. 180

Jørn Utzon: págs. 182-183, 185 arriba, 187 arriba

Ben Ryberg/Planet Foto: pág. 185 abajo

John Pardey (redibujo): pág. 187 abajo

La Editorial ha puesto todo su empeño en contactar con aquellas personas que poseen los derechos de autor de las imágenes publicadas en este volumen. En algunos casos, su localización no ha sido posible y, por esta razón, sugerimos a los propietarios de tales derechos que se pongan en contacto con la Editorial.



El patio no es sólo un elemento principal en la historia de la arquitectura desde la antigüedad hasta la edad moderna, sino también la base de un verdadero sistema de composición, de un modo de proyectar tan universal como variado. Tan importante es, que podría decirse que el sistema de patios se identifica con la arquitectura misma en algunas etapas y civilizaciones de la historia.

Este libro revela, a través de algunos casos muy importantes y significativos, un sistema de composición que examina las características, principios y leyes de composición del patio como método de proyecto desde la antigüedad clásica, pasando por la edad media y el renacimiento, para acabar en los ejemplos del movimiento moderno de autores como Le Corbusier, Alvar Aalto o Jørn Utzon.

ANTÓN CAPITEL es arquitecto y catedrático del Departamento de Proyectos de la Escuela de Arquitectura de Madrid (ETSAM). Es autor de numerosos estudios sobre arquitectura moderna. Entre ellos, *Alvar Aalto: proyecto y método* (Madrid, 1999), *Arquitectura española: 1991-2001* (Almería, 2002) o *Las columnas de Mies* (Cádiz, 2004). Actualmente es director de la revista *Arquitectura COAM*.

Editorial Gustavo Gili, SA
08029 Barcelona. Rosselló 87-89
Tel. 93 322 8161 - Fax 93 322 9205
e-mail: info@ggili.com
<http://www.ggili.com>

ISBN 84-252-2006-8



9 788425 220067